This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

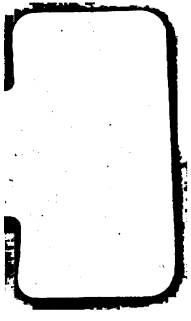
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.



ARBEIT

UND

RHYTHMUS

VON

Dr. KARL BÜCHER,
ORD. PROFESSOR DER NATIONALÖKONOMIE AN DER UNIVERSITÄT LEIPZIG.

ZWEITE, STARK VERMEHRTE AUFLAGE.

LEIPZIG,
DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER.
1899.

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
140959
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS.
1899.

ALLE RECHTE,
EINSCHLIESSLICH DES ÜBERSETZUNGSRECHTS, VORBEHALTEN.

MEINER LIEBEN FRAU

GEWIDMET.

Vorwort.

Als ich vor wenig mehr als zwei Jahren die erste Auflage dieser Schrift in den Abhandlungen der Königl.-Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften veröffentlichte, handelte es sich um eine Anregung. Bei Gelegenheit einer Untersuchung über die älteren Formen der Arbeitsvereinigung und Arbeitsgemeinschaft hatte sich mir eine Reihe von Beobachtungen aufgedrängt, deren ich auf dem Wege einer rein ökonomischen Untersuchung nicht vollständig hatte Herr werden können, da sie einerseits nach dem Gebiete der Physiologie und Psychologie, anderseits nach dem der Sprachwissenschaft und Musik hinüberleiteten und namentlich für die Geschichte der Poesie, speziell der Metrik, wichtig zu werden versprachen. Ich hielt es zunächst für nicht rathsam, mich auf Gebiete zu wagen, auf denen ich aus Mangel der erforderlichen Fachkenntnisse Gefahr lief, alsbald zu straucheln. Auf der andern Seite erschien es mir als Pflicht, alles vorhandene Material, das mir er-

reichbar war, zu sammeln und mit diesem die Untersuchung so weit zu führen, dass sie von den in Betracht kommenden Fachwissenschaften übernommen und weiter verfolgt werden könnte. Immerhin hatte mich hierbei mein Weg bis zur Aufstellung einer neuen Theorie über die Entstehung der Poesie und der Musik geführt.

Nachdem die Schrift in überraschend kurzer Zeit vergriffen war, trat an mich die Frage der Veranstaltung einer neuen Auflage heran. Die Frage war nicht leicht zu entscheiden. Der Zweck der Anregung fremder Fachdisciplinen, den ich allein bei Herausgabe der Arbeit verfolgt hatte, schien genügend erfüllt. Allein es war mir inzwischen viel neues werthvolles Material in die Hand gewachsen, und ich hatte auch manches, was ich bei der alten Auflage als nicht genügend ausgereift bei Seite hatte liegen lassen, so weit gefördert, dass es ohne Bedenken veröffentlicht werden konnte. Endlich schien der Gegenstand geeignet, weitere Kreise von Gebildeten zu interessieren. So habe ich mich zu einer durchgreifenden Umarbeitung einzelner Theile und zur Einfügung mehrerer neuer Abschnitte entschlossen, die einerseits den Gegenstand nach der ökonomischen Seite weiter aufhellen, anderseits in die ältere Geschichte der Volksdichtung tiefer eindringen wollen.

Die Untersuchungen, welche ich hier vorlege,

wandeln durchweg auf noch unbetretenen Pfaden. Dies legte mir die Verpflichtung auf, das Urmaterial, auf welches sich die Beweisführung zu stützen hat, so vollständig als möglich und, soweit thunlich, auch in seiner ursprünglichen Gestalt mitzutheilen. Da die Zahl der Liederbeispiele in der neuen Auflage auf das Dreifache vermehrt worden ist und ausserdem, soweit als möglich, Melodien beigegeben sind, so dürfte nunmehr der Stoff für die weitere wissenschaftliche Behandlung in genügender Menge vorliegen. Es wäre für mich und, wie ich nicht zweifle, auch für einen Theil der Leser bequemer gewesen, wenn ich, statt die Quellenbelege einzeln im Wortlaut vorzuführen, eine zusammenfassende Bearbeitung derselben hätte geben dürfen; aber eine solche hätte die Gefahr mit sich gebracht, dass die Originalbeobachtungen gerade in ihren charakteristischen Zügen verwischt und ihre wissenschaftliche Weiterbenutzung erschwert worden wäre. Man wird mir, hoffe ich, die vielen Anführungszeichen und auch einzelne Wiederholungen in den Citaten leichter verzeihen, als man mir die Unsicherheit einer ungenauen Wiedergabe fremder Beobachtungen verziehen haben würde.

Bei der Sammlung des Materials und der Uebersetzung der Texte habe ich mich auch diesmal vielseitiger Unterstützung sowohl von Kollegen und Mitgliedern meines Seminars als auch sonst von Lesern

der ersten Auflage zu erfreuen gehabt. Soweit das so Dargebotene benutzt werden konnte, sind die freundlichen Spender in den Anmerkungen namhaft gemacht worden. Ebenso habe ich bei der Auswahl der Musikstücke, bei der Korrektur und der Anfertigung des Registers bereitwillige Hülfe gefunden. Es ist mir Bedürfniss, allen, die mir und meiner Arbeit so ihr Wohlwollen bewiesen haben, auch an dieser Stelle herzlichen Dank zu sagen.

Leipzig, den 30. Mai 1899.

Karl Bücher.

Inhalt.

Seite

I. Die Arbeitsweise der Naturvölker 1

II. Rhythmische Gestaltung der Arbeit 24

III. Arbeitsgesänge 41

IV. Die verschiedenen Arten der Arbeitsgesänge 60

1. Einzelarbeit und gesellige Arbeit 60
   a. Zur Handmühle 60
   b. Gewinnung und Zubereitung der Spinnstoffe . . . 77
   c. Spinnen, Weben, Klöppeln, Flechten 88
   d. Hauswirthschaftliches 102
   e. Handwerkslieder 109
   f. Beim Pflücken 114
   g. Aus andern Gebieten 122
2. Arbeiten im Wechseltakt 130
3. Arbeiten im Gleichtakt 142
   a. Beim Heben oder Tragen von Lasten 143
   b. Beim Emporziehen von Lasten 158
   c. Beim Fortziehen oder Schieben schwerer Gegenstände 172
   d. Beim Rudern 180
   e. Schlussbemerkungen 191

V. Die Anwendung des Arbeitsgesanges zum Zusammenhalten grösserer Menschenmassen 195

1. Afrikanische Völker 200
2. Chinesen und andere Ostasiaten 204
3. Georgier 210
4. Südslaven 224
5. Russen 230

Seite

6. Esten und Letten 234
7. Aus deutschem Sprachgebiet 242
Schlussbemerkung 247

VI. Gesang mit andern Arten der Körperbewegung 250

VII. Der Ursprung der Poesie und Musik 299

VIII. Frauenarbeit und Frauendichtung 338

IX. Der Rhythmus als ökonomisches Entwicklungsprincip . 357

Anhang (Bootgesänge) 384

Nachträge 403

Register 406

ARBEIT UND RHYTHMUS

I.

Die Arbeitsweise der Naturvölker.

Obwohl die Arbeit den Ausgangspunkt aller wirthschaftlichen Erscheinungen bildet, so ist doch ihr Wesen bis jetzt von den Nationalökonomen nur selten einmal gründlicher untersucht worden. Die meisten behandeln sie wie eine absolute ökonomische Kategorie und meinen schon ein Uebriges gethan zu haben, wenn sie auch auf ihre psychologische und socialethische Seite eingehen. Sie suchen sie dann begrifflich von andern Arten menschlicher Thätigkeit (Spiel, Sport, Kunstübung, Körperbewegung aus Gesundheitsrücksichten u. dgl.) zu trennen und finden den Unterschied meist in dem verschiedenen Zweck dieser Thätigkeiten. Arbeit soll nur die auf die Erzielung eines ausser ihr gelegenen nützlichen Erfolgs gerichtete Bewegung sein; alle Bewegungen dagegen, deren Zweck in ihnen selbst liegt, sollen nicht Arbeit sein. Ob die Grenze hier für das Dasein der Kulturmenschen richtig gezogen ist, kann dahingestellt bleiben. Jedenfalls haben wir die Empfindung, daſs die Arbeit etwas Besonderes, von allen andern Arten menschlicher Bethätigung Unterschiedenes und Unterscheidbares ist. Aber es scheint noch kaum einmal die Frage aufgeworfen worden zu sein, ob denn auf allen Stufen menschlicher Entwicklung eine solche Grenze zwischen Arbeit

und anderweiter Thätigkeit zu ziehen ist und ob nicht vielleicht auch ihr Wesen im Laufe der Zeit Wandelungen unterworfen gewesen ist.

Man spricht freilich neuerdings viel von der zunehmenden Intensität der Arbeit; aber man versteht darunter doch bloss das wechselnde Verhältniss der Arbeitsmenge zur Arbeitszeit, betrachtet also die Arbeit als eine qualitativ feststehende, zu allen Zeiten gleichartige Grösse, die sich messen und summiren lässt und von der die Menschen bald mehr bald weniger in eine Zeiteinheit zusammendrängen. Und die gleiche Auffassung liegt dem Begriffe der gesellschaftlich nothwendigen Arbeit oder Arbeitszeit zu Grunde. Auch wenn man im Zusammenhang damit das physiologische Moment der Arbeit, das allerdings früher arg vernachlässigt wurde, jetzt mehr hervorkehrt[1]), so hat das doch ebenfalls nur den Sinn, dass man es mit einer zwar geistig bedingten, aber doch an sich unveränderlichen körperlichen Funktion zu thun zu haben glaubt.

Bei dieser Anschauung schien sich die ganze Aufgabe des historisch verfahrenden Forschers darauf beschränken zu können, die gesellschaftliche Organisation der Arbeit in ihren geschichtlich wechselnden Formen klar zu legen, und wenn er recht gründlich zu Werke gehen wollte, so warf er etwa noch die Frage auf, wie die Arbeit ursprünglich in die Welt gekommen sei. Man beantwortete sie in der Weise, dass man überall die wirthschaftliche Entwicklung mit einem Zustande beginnen liess, in welchem die

---

1) Vgl. Leo von Buch, Intensität der Arbeit, Werth und Preis der Waaren. Leipzig 1896.

Arbeit verabscheut und lediglich als Last empfunden werde. Für diese Annahme konnte man sich mit gutem Grunde darauf berufen, dass in verschiedenen Sprachen die Ausdrücke für Arbeit (πόνος, labor, travail, das mittelhochdeutsche arbeit) ursprünglich den Sinn von Noth, Mühsal, Plage gehabt haben[1]). Und die Ethnographie schien diesen sprachgeschichtlichen Beweis zu bestätigen, indem sie die Arbeitsscheu als einen hervorstechenden Charakterzug roher Naturvölker bezeichnete und mit zahlreichen Zeugnissen namhafter Beobachter von Tacitus bis auf den jüngsten Afrikareisenden belegte[2]). »Paresse et sauvagerie sont synonymes«. »Ihr höchstes Glück ist der Müssiggang«; »sie hassen jede Art der Arbeit«. Nur die dringendste Noth oder der härteste Zwang bringt sie zu einer widerwillig verrichteten Thätigkeit, und auch dies nur, wenn andere Mittel der Bedürfnissbefriedigung versagen.

Von diesem Ausgangspunkte, dem *horror laboris*, ausgehend, hat man dann einige weit verbreitete socialgeschichtliche Erscheinungen zu erklären versucht, wie das Vorkommen von ganzen Räubervölkern, die Sklaverei, den Brautkauf, die Ueberlastung der Frauen auf den primitiven Stufen der Kultur. Der Starke, meinte man, zwinge den Schwachen, für ihn zu arbeiten, indem er ihm mit gewaffneter Hand

---

1) Vgl. G. Cohn, System der Nationalökonomie, I. S. 195 — übrigens der einzige mir bekannte Versuch, der den in diesem Abschnitt verfolgten Gesichtspunkten einigermassen Rechnung trägt.

2) Vgl. z. B. W. Schneider, Die Naturvölker, I. S. 254 f.; Lippert, Kulturgeschichte der Menschheit, I. S. 38; P. Lafargue, Le droit à la paresse, Paris 1883 und jetzt auch G. Ferrero in der Revue scientifique 4e Série, Tome 5 (1896), S. 231 ff.

das Seine nehme oder ihn seiner Gewalt unterwerfe, um sich seine Körperkräfte dauernd dienstbar zu machen. Die Frau sei bei rohen Völkern blosses Arbeitsthier; darnach werde sie allein gewerthet und erlange einen Preis auf dem Markte. Die Institution der Sklaverei sei eines der wichtigsten »Erziehungsmittel der Menschheit«.

Das scheint alles einleuchtend, und doch hat diese Konstruktion schlimme Lücken. Ist unüberwindliche Faulheit der Menschen ältestes Erbtheil, wie konnten sie dann überhaupt sich über die Existenz des früchtesammelnden und wurzelgrabenden Thieres emporheben? Räubervölker fänden nichts zu rauben, wenn nicht andere Völker arbeiteten und Vorräte anlegten. Und was die erzieherische Rolle der Sklaverei betrifft, so pflegen wir doch sonst als Grundbedingung jeder erfolgreichen Erziehung die anzusehen, dass der Erzieher selbst die Eigenschaften besitzt, welche er in andern erwecken soll. Gewiss hat die Sklaverei erfahrungsgemäss die Wirkung, dass sie die Arbeit der Verachtung anheimgiebt, den Herrenstand selber aber faul macht. Aber soweit die Geschichte reicht, sehen wir sie doch überall mit einem Zustand beginnen, in dem Herr und Knecht gleichmässig sich an der Arbeit betheiligen, wenn auch die fernere Entwicklung die Last der Arbeit dem letzteren, den Genuss ihrer Früchte dem ersteren zuweist.

Wir müssen darnach den Versuch, die Entstehung und erste Entwicklung der Arbeit an ihr Gegenstück, die »angeborene Trägheit« des Menschen, anzuknüpfen, als misslungen ansehen. Es handelt sich hier in der That um eine fable convenue, und wenn wir die zuverlässigeren Beobachter des Lebens der Natur-

völker genauer befragen, so finden wir, dass dieselbe auf eine durchaus unzulässige Uebertragung der social-ethischen Vorstellungen unserer Kulturwelt zurückgeht. »Der Naturmensch leistet, im Ganzen genommen, oft ein nicht geringeres Maass von Arbeit als der Kulturmensch; aber er leistet sie nicht in regelmässiger Weise, sondern gewissermassen sprungweise und launenhaft. . . . Die angespannte, regelmässige Arbeit, das ist es, was der Naturmensch scheut«[1]). Den Eindrücken des Augenblicks gehorchend gewährt er eher das Bild der Vielgeschäftigkeit; aber es scheint ihm nicht ernst mit seinem Thun; er kennt keinen Unterschied zwischen Spiel und Arbeit, nützlicher und unterhaltender Thätigkeit.

Folgende Schilderung eines englischen Missionars[2]) dürfte auf alle primitiven Völker Anwendung erleiden: »In seinen täglichen Beschäftigungen sieht man den Neuseeländer selten mit einer mehrere Stunden anhaltenden Ausdauer einem Geschäfte obliegen. Denn da er die Zeit nicht richtig zu schätzen weiss, so ist es ihm etwas völlig Gleichgiltiges, wann dies oder jenes vollbracht sein wird. Seine ganze Lebensweise

1) RATZEL, Völkerkunde, II. S. 120.

2) NICHOLAS, Reise nach und in Neuseeland (Bertuch'sche Bibl. der wicht. Reisebeschreibungen. XVIII.), S. 442. — Vgl. auch FINSCH, Samoafahrten, S. 66, wo das Verhalten einer Gruppe Eingeborener von Neu-Guinea geschildert wird, die zur Errichtung eines Kohlenschuppens gemiethet waren: »Die Arbeit wird oft unterbrochen; einige müssen rauchen, Betel essen, kochen oder ein bischen schlafen, wie sie das bei ihren eigenen Arbeiten gewohnt sind, und daran muss man sich gewöhnen, wenn überhaupt etwas geschehen soll. Denn diese Naturkinder kennen anhaltende Arbeit in unserm Sinne überhaupt nicht, und bei allen Papuas und Kanakas lodert der erste Eifer mächtig auf, erlischt aber ebenso schnell.«

ist eine bloss desultorische, und es kann ihm nicht einfallen, seine Verrichtungen regeln zu wollen durch Festsetzung gewisser Stunden dafür. In allem der Natur folgend — bloss in der Mässigung nicht, welche sie ebenfalls vorschreibt — isst er bis zur Ueberfüllung des Magens, sobald ihn hungert, legt sich schlafen, sobald Müdigkeit und Schläfrigkeit sich einstellt und beginnt einen Tanz oder einen Gesang, sobald er durch seine aufgeregten Lebensgeister den Sporn dazu in sich fühlt.«

Das ist die Darstellung eines Lebens, das keinen äusseren Zwang kennt, keinen Beruf, keine sociale Pflicht und in welchem jeder seine Thätigkeit lediglich nach den eigenen unmittelbar sich geltendmachenden Bedürfnissen einrichtet, für die Befriedigung dieser Bedürfnisse aber doch ausschliesslich auf die eigene Arbeit angewiesen ist. Dieses Leben ist, nach unserem Maasse gemessen, plan- und ziellos; es kennt keine eigentliche Lebensfürsorge, keine Arbeits- und Mahlzeiten, keinen geordneten Wechsel zwischen Thätigkeit und Ruhe. Aber wenn ein solches Dasein auch nicht geregelt ist, so ist es doch vollkommen ausgefüllt; der Naturmensch würde es gegen kein anderes vertauschen[1]). So lange diese Daseinsbedingungen aber dauern, werden sie auch eine sittliche Auffassung des Lebens erzeugen, die der unsrigen schnurstracks zuwiderläuft. Daher jene unüberbrückbaren Gegensätze des wirthschaftlichen Verhaltens und des sittlichen Empfindens, wie sie uns so oft in Colonialländern zwischen Eingeborenen und Einge-

1) Vgl. die geistvollen Darlegungen von PESCHEL, Völkerkunde (2. Aufl.), S. 155 ff.

wanderten entgegentreten. Man hat immer geglaubt, dass es genüge, den »Wilden« die Technik unseres Ackerbaus, unseres Handwerks zu lehren, um ihn in raschen Schritten zur Höhe europäischer Wirthschaftskultur emporzubringen und schloss auf bösen Willen, schlechte Charakteranlage, wenn es nicht gelang. Aber man übersah, was der Naturmensch mit sicherem Instinkte erkannte, dass unsere Kultur seinem physischen Wohlbefinden nichts hinzuzufügen vermag, dass unsere Gesittung ihm als Unfreiheit erscheinen muss. Daher die merkwürdige Erscheinung, dass manche Naturvölker nach jahrhundertelanger Berührung mit Europäern in ihrem wirthschaftlichen Verhalten keinen Schritt vorwärts gethan haben.

«Was die Beschäftigung der Indianer betrifft« — heisst es in einer neueren Schilderung der Urbewohner Guyanas[1]) — »so ist es selbstverständlich, dass der überwiegend grössere Theil aller Arbeit den Frauen zufällt; die Herren der Schöpfung beschäftigen sich am liebsten und vorwiegend mit gar nichts; mit Trinken, Schwätzen, oder Liegen in der Hängematte vertrödeln sie ihre Zeit, Tage, Jahre — ihr Leben. Nur der Trieb der Selbsterhaltung und der eiserne Naturzwang veranlasst sie, gewisse Arbeiten, die sie ihren Frauen nicht aufbürden können, selbst zu verrichten. Dazu gehört die Jagd auf Fische und Thiere des Waldes, der Bau der Hütten und der Corjale (Baumkähne). Irgend welche regelmässige Arbeit will und wird der Indianer nie verrichten; ich glaube

1) Joest, Ethnographisches und Verwandtes aus Guyana (Suppl. zu Bd. V des Intern. Arch. f. Ethnogr.), S. 83 f.

auch nicht, dass er dazu im Stande ist. Wollte man ihn mit einer Peitsche zu einer solchen zwingen, so würde er sterben, ebenso wie etwa eine Katze bei uns, die man vor einen Hundekarren spannen würde. Durch Versprechen einer oder mehrerer Flaschen Branntwein, von Schiesspulver, oder von Arzneien, die der Indianer gern gebraucht, kann der Europäer ihn wohl veranlassen, einen Fisch oder ein Stück Wild zu schiessen, vielleicht selbst einen Baum zu fällen; sobald der Indianer aber sein Versprechen gelöst oder einmal einen Tag gearbeitet hat, wird er seinen Lohn fordern, denselben vertrinken, sich in seine Hängematte legen und die nächsten 8 oder 14 Tage zu keiner weiteren Arbeit zu bewegen sein. Mit den Leuten ist einfach gar nichts anzustellen. Dabei sind sie sehr geschickte Fischer und Jäger, und auch ihre Corjale werden gern von den Weissen gekauft.«

»Zur Jagd auf grössere Thiere bedienen sie sich unserer Gewehre und Büchsen; Schildkröten, Fische und selbst Wasserschweine erlegen sie mit Bogen und Pfeilen. Sehr hübsche und praktische Ruder, bezw. Schaufeln schnitzen sie aus Cedernholz und bemalen dieselben später zierlich mit allerhand Zeichnungen; ihre aus Mauritiusfasern, -blättern und -stengeln geflochtenen Segel bieten dem heftigsten Sturm Widerstand; dennoch arbeitet der Indianer nur aus Noth oder zum Zeitvertreib.«

»Viel thätiger sind ihre Frauen. Eine Indianer-Hausfrau muss ausserordentlich viel arbeiten. Abgesehen von ihren Pflichten als Mutter, Köchin, Wäscherin, Spinnerin, Weberin, Last- und Arbeitsthier im Allgemeinen, hat sie die Maniok-, Bananen-, Pfeffer-

u. s. w. -Bäume und -Felder in Ordnung zu halten, während sie den Rest ihrer Zeit durch Anfertigen von Töpfen, Körben u. s. w. ausfüllt, deren Erlös später, allerdings nicht von dem Gatten allein, vertrunken wird.«[1])

Prüft man eine solche Darstellung näher, so überzeugt man sich, dass doch von diesen Naturmenschen im Ganzen eine recht ansehnliche Menge Arbeit geleistet wird, und zwar nicht bloss von den Frauen, sondern auch von den Männern. Nur steht diese Arbeit unter anderen Impulsen und Voraussetzungen als die des Kulturmenschen. Es ist Bedarfsarbeit, keine Erwerbsarbeit, Arbeit, auf die nicht bloss der Besitz, sondern auch der Genuss folgt. Und es ist sehr zu bezweifeln, ob diese Arbeit von dem Naturmenschen als Last empfunden wird, da sie freiwillig und oft in einem das unmittelbare Bedürfniss übersteigenden Umfange übernommen wird.

Allerdings erscheint, rein technisch betrachtet, diese Arbeit als ausserordentlich mühevoll. Drei Dinge fallen dabei besonders ins Gewicht: die Unvollkommenheit der technischen Hilfsmittel, die Komplicirtheit der Arbeitsprozesse und der ausgesprochen künstle-

1) LIVINGSTONE, Letzte Reise (herausg. v. Waller) S. 265 fasst das Ergebniss seiner Beobachtungen an den Negern folgendermassen zusammen: »Mein langer Aufenthalt hier giebt mir Gelegenheit zu beobachten, dass sowohl die Männer als die Frauen fast beständig thätig sind. Die Männer flechten Matten oder weben oder spinnen. Die einzige Zeit, wo ich die Leute müssig sehe, ist des Morgens, ungefähr um 7 Uhr, wo Alle kommen und sich niedersetzen, um die ersten Strahlen der Sonne zu begrüssen, und selbst diese Zeit wird vielfach dazu benutzt, Perlen aufzuziehen.« Vgl. auch die schöne Schilderung des Fleisses der Mandingo bei MUNGO PARK, Life and Travels p. 227.

rische Charakter aller ihrer Produkte, die auf längere Dauer berechnet sind.

Die Unvollkommenheit der technischen Hilfsmittel tritt uns augenfällig in unseren Museen für Völkerkunde entgegen, wo neben einem ausserordentlichen Reichthum an Gefässen, Schmucksachen, Geräten, Flecht- und Webstoffen die Zahl und Mannigfaltigkeit der Werkzeuge auffallend gering ist. So vielerlei Anregung das Kunstgewerbe aus solchen Sammlungen schöpfen kann, so gering ist darum ihr Nutzen für die Technik[1]). Meist sind jene Werkzeuge oberflächlich dem menschlichen Gebrauch angepasste Naturgegenstände (Steine, Keulen, Muscheln, Gräten, Knochen). Der Erfolg der Arbeit hängt fast ganz von der Gewandtheit und Muskelkraft des Arbeiters ab. Technische Fortschritte bürgern sich sehr langsam ein, weil sie immer nur in sehr kleinen Etappen sich vollziehen können und weil die Erleichterung, welche sie gegenüber dem seitherigen Verfahren gewähren, zu gering ist, um die Mühe ihrer Anwendung lohnend erscheinen zu lassen. Nichts kann darum unrichtiger sein, als jene gelehrten Konstruktionen, welche ganz neue Kulturepochen an das Aufkommen der Töpferei oder Eisenbearbeitung, die Erfindung des Pfluges oder der Handmühle knüpfen. Völker, welche das Eisen kunstgerecht zu Beilen und selbst zu Pfeifenröhren zu verarbeiten verstehen, bedienen sich noch jetzt hölzerner Speere und Pfeile[2]) oder

1) Näheres über den Werkzeugbestand der Naturvölker bei RATZEL, Völkerkunde, I. S. 86. 233. 478. 502.

2) ALEXANDER M. MACKAY, Pionier-Missionar von Uganda. Von seiner Schwester. Leipzig 1891. S. 196. LIVINGSTONE, Letzte Reise (herausg. von Waller, deutsche Ausgabe) I, S. 116.

bauen den Acker mit dem hölzernen Grabscheit, obwohl es ihnen an Rindern nicht fehlt, die den Pflug ziehen könnten. Den letzteren kennt überhaupt kein eigentliches Naturvolk[1]). Die ursprüngliche Landwirthschaft der Neger und der Polynesier, der Südasiaten und der Indianer ist eine intensive Gartenkultur[2]).

»Es ist seltsam«, schreibt der frühere Ingenieur Mackay[3]), der als Missionar vierzehn Jahre in Ostafrika gelebt hat, »dass wohl bei allen Stämmen Innerafrikas die Eingebornen keine andere Art, das Holz miteinander zu verbinden, kennen, als die des gewöhnlichen Zusammenbindens. Darum ziehen sie auch das mühsame Aushöhlen von Stämmen vor. Ruder sind unbekannt. Mit löffelartigen Hölzern bewegen sie das Boot vorwärts. Das strengt selbstverständlich sehr an, da dem Eingeborenen nichts vom Hebel oder irgend einem derartigen Kunstgriff bekannt ist, um sich Arbeit zu ersparen. In allem wird die Arbeit schlechtweg durch rohe Kraftanstrengung bewältigt; daher sind die Menschen auch vor der Zeit abgenützt, weil sie eben mit ihrer Kraft nicht hauszuhalten verstehen. Sehr selten begegnet man einem alten Mann oder einer alten Frau. Ihre Kräfte sind im mittleren Lebensalter schon verbraucht, und dann sterben sie. Wohl giebt es Metall, aus welchem die Eingebornen Werkzeuge herstellen

1) Hahn, Die Hausthiere und ihre Beziehungen zur Wirthschaft des Menschen. Leipzig 1896. Ratzel a. a. O. S. 86.

2) Beiläufig eine merkwürdige Illustration für den unhistorischen Charakter der Ricardo'schen Grundrentenlehre und der Thünen'schen Theorie.

3) a. a. O. S. 72.

könnten. Eisen findet man fast überall; allein nur die Hacken, Speere und Pfeilspitzen werden daraus verfertigt; diese werden mit Aufwendung grosser Kraft und auf ureinfachste Weise hergestellt.«

Aus der Werkzeugarmut und der Unbekanntschaft mit wirksameren Verfahrungsweisen erklärt es sich, weshalb bei einzelnen Naturvölkern bestimmte Techniken eine so umfassende Anwendung gefunden haben, insbesondere die Flechtkunst, die Töpferei, die Leder- und Filztechnik, die Holzschnitzerei, während andere wieder gänzlich unentwickelt geblieben sind. Freilich nicht aus diesen Umständen allein. Die Natur hat ihre Gaben ungleich ausgetheilt, und jedes Volk hat natürlich nach dem zuerst gegriffen, was ihm die nächste Umgebung seines Wohnplatzes bot. Daraus ergab sich von selbst eine einseitige Entwicklung der technischen Fertigkeiten, deren Vertheilung unter den Naturvölkern somit durch die Natur des Bodens bedingt erscheint.[1])

So erklärt es sich aber auch, wesshalb wir eine Reihe der komplicirtesten Arbeitsprozesse schon auf sehr früher Stufe der wirthschaftlichen Entwicklung finden. Man denke nur an den Anbau und die Zubereitung des Reis, des Mais, der Durrah, des Waizen, das Dreschen, Reinigen, Enthülsen der Körner, das Mahlen auf der Handmühle, das Brotbacken, an die umständliche Zubereitung der Maniokwurzel bei den Südamerikanern[2]), ferner an die Vor-

1) Vgl. meinen Vortrag: Die Wirthschaft der Naturvölker, Dresden 1898, S. 21.

2) Joest a. a. O. S. 84. K. von den Steinen, Unter den Naturvölkern Centralbrasiliens. S. 60. 210. 490. Ratzel a. a. O. I. S. 509.

bereitung der Faserstoffe, das Spinnen und Weben, die Herstellung der Rindenzeuge, das Flechten nicht nur von Matten und Körben, sondern auch von wasserdichten Schüsseln und Flaschen, die Aushöhlung von Baumstämmen zu Kähnen und Mörsern mittels des Feuers oder der Steinaxt — alles Ketten ausserordentlich langwieriger Operationen, die in jedem Glied grosses Geschick und vielseitige Uebung voraussetzen, und man wird sich leicht überzeugen, dass auch auf dieser untersten Stufe der Kulturentwicklung das Leben des Menschen nicht im Müssiggang verfliessen konnte. Bis der Hanf oder Flachs gewonnen und zum rohen Gewebe verarbeitet ist, bedarf es einiger zwanzig verschiedener Operationen, von denen manche, wie das Reffen, Brechen, Spinnen, Weben, dazu noch recht langwierig sind[1]). Die Bereitung der Maisfladen, die den Peruanern das Brot ersetzten, war so mühsam und zeitraubend, dass den damit beschäftigten Weibern kaum Zeit zu anderen Arbeiten blieb und man damit geradezu die Vielweiberei zu erklären versucht hat[2]). Die Uaupés in Brasilien tragen an einer Schnur um den Hals Cylinder aus milchweissem Quarz. »Diese Steine erhalten sie roh aus dem fernen Westen, und ihre Politur und Durchlöcherung ist bei dem Mangel metallener Werkzeuge manchmal ein Werk zweier Generationen«[3]). Das Weben der Lambas aus Rafia-

1) Ueber die Flachsbereitung der Neuseeländer und anderes hierher Gehörige vgl. die interessanten Ausführungen von E. SHORTLAND, Traditions and Superstitions of the New-Zealanders (London 1856), p. 205 ff.

2) RATZEL a. a. O. I. S. 604.

3) MARTIUS Zur Ethnographie Amerikas, zumal Brasiliens, S. 595.

faser auf Madagaskar schreitet so langsam vorwärts, dass es oft Monate dauert, ehe ein Stück fertig wird[1]). Wallace schätzt einen Zoll als täglichen Zuwachs an den schmalen Sarongs ländlicher Weberinnen in Süd-Celebes. In Ostafrika arbeitet der Weber höchstens drei Stunden am Tage und bedarf einer Woche, um ein Stück Zeug fertig zu machen[2]). Nordamerikanische Indianer sollen manchmal mehrere Monate brauchen, um eine Hängematte auf unvollkommenem Webstuhl zu Stande zu bringen[3]) und mehrere Jahre, um einen Baumkahn auszuhöhlen, sodass das Holz bereits zu faulen beginnt, ehe das Werk beendet ist.[4]).

Die Langsamkeit, mit welcher die Wilden ihre Arbeiten vorwärts bringen, ist so gross, dass ein Beobachter das Fortschreiten ihrer Produkte mit dem Wachsthum der Pflanzen verglichen hat. Man hat auch das ihrer Faulheit zugeschrieben; aber man bedenkt nicht, wie ungünstig die Umstände sind, unter denen diese Arbeit verrichtet wird. Ueberall muss die schlecht oder gar nicht bewaffnete Hand das Werk liefern, und es wird eine Eigenschaft in hohem Maasse in Anspruch genommen, die gerade dem Naturmenschen am meisten fehlt: die Ausdauer.

In einem seltsamen Gegensatze zu diesen Be-

Ebenso lange Zeit brauchten die Neuseeländer, um eine ihrer Waffen aus Grünstein zu formen und zu schleifen: Reise der österr. Fregatte Novara, Beschreibender Theil, III, S. 115.

1) Ratzel a. a. O. I. S. 423 u. 399.

2) Andree, Die Expeditionen Burton's und Speke's von Zanzibar bis zum Tanganyika- und Nyanza-See. S. 342.

3) Bancroft, cit. bei Waitz, Anthropologie III, S. 377.

4) Ferrero a. a. O. S. 332. — Am Tanganyika erfordert die Aushöhlung eines Baumkahns mehr als drei Monate; dabei sind die Nachbarn behilflich: Stanley, Wie ich Livingstone fand II, S. 150.

obachtungen steht die unleugbare Thatsache, dass diese Völker so ausserordentlich viel, nach unserem Empfinden durchaus überflüssige Arbeit verrichten. Es ist wohl kaum zu viel gesagt, wenn ich behaupte, dass kein Lebensbedürfniss von ihnen eine solche Menge langwieriger Arbeitsverrichtungen erfordert, als das Bedürfniss des Schmuckes: das Ordnen des Haares, die Bemalung des Körpers, das Tättowieren, die Anfertigung zahlloser Nichtigkeiten, mit denen sie die Gliedmassen verzieren. Und dieselbe Neigung zu künstlerischer Ausgestaltung und Ausschmückung bethätigen sie bei der Anfertigung fast aller Gegenstände dauernden Gebrauchs. Viele von diesen sind spielerische Nachahmungen von Thierfiguren, und wo es das Material irgend gestattet, ist eine Neigung und ein Geschick für bildnerische Behandlung bethätigt, die ebensowohl wegen der Mühseligkeit der Ausführung als wegen der Geduld, die sie erforderte, unser höchstes Erstaunen erregt. Selbst die armseligen nackten Waldvölker Centralbrasiliens haben einen ausserordentlichen Reichthum der Ornamentik an ihren der Zahl nach sehr beschränkten Geräten und Werkzeugen[1]). Ebenso die auf der gleichen Stufe stehenden Papuas in Neu-Guinea. »Alle ihre Werkzeuge bestehen aus Holz, Stein, Muschel, Knochen; sie verstehen nicht die Gewinnung und Bearbeitung irgend eines Metalls. Betrachtet man aber ihre primitiven Holz-, Muschel- und Steingerätschaften, ihre Gefässe aus Kürbis oder Kokosnussschale, wie sehen wir einen siegreichen

1) KARL VON DEN STEINEN, Unter den Naturvölkern Centralbrasiliens, S. 241 ff.

Geschmack alles, auch das Kleinste durchdringen! Wenn man Hunderte von Gebrauchsgegenständen oder Waffen der Papuas durchmustert, so wird man selten oder nie ein einziges Stück finden, welches nicht wenigstens durch eine kleine Verzierung Zeugniss für den Schönheitssinn seiner Verfertiger ablegt, nicht etwas an sich trägt, was über die gewöhnliche Nützlichkeit hinausgeht. Dazu die Vielgestaltigkeit und der Abwechslungsreichthum der Muster, die lebhafte und ebenso geschmackvolle Farbenfreudigkeit!«[1])

Das Räthselhafte dieser Erscheinung klärt sich ziemlich einfach auf. Zunächst wirkt künstlerisches Bilden und Gestalten an und für sich anregend und spornt zur Thätigkeit. Aber mit der Vollendung des Werkes erkaltet nicht die Freude an ihm. Wie der Körperschmuck das einzige Mittel ist, durch welches der primitive Mensch sich aus der Heerde seiner Genossen heraushebt, sich im wahren Wortsinne auszeichnet, so bleibt auch jedes Werk seiner Hände fortgesetzt ein Zubehör seiner Persönlichkeit. Da in der Regel jeder sein Arbeitsprodukt auch selbst zu gebrauchen beabsichtigt, so theilt sich die Freude und die Ehre des Besitzes schon der Seele des Arbeitenden mit und ermuntert ihn um so mehr zur Ausdauer, je näher das Erzeugniss der Vollendung kommt. Das Erzeugniss selbst wieder trägt nach Ursprung und Bestimmung ein ausgesprochen individuelles Gepräge; als Verkörperung individueller Arbeit und als Ausrüstung für das Leben wird es recht eigentlich zu einem Stück der Person, die es

1) Semon, Im australischen Busch und an den Küsten des Korallenmeeres, S. 426 ff.

schuf. Diese Auffassung geht so weit, dass man sich jener Dinge niemals entäussert, nicht einmal mit dem Tode. Bei vielen Völkern wird dem Einzelnen seine ganze bewegliche Habe mit ins Grab gegeben[1]), und die Sammler ethnographischer Museumsstücke stossen anfänglich überall auf eine unüberwindliche Abneigung, Gegenstände täglichen Gebrauchs zu veräussern — eine Abneigung, die selbst bei solchen Dingen hervortritt, welche ohne grosse Mühe wieder zu ersetzen sind.

In dieser fortdauernden Gemeinschaft des Producenten und des Produkts liegt gewiss ein kulturförderndes, die Arbeitsmühe erleichterndes Moment. Was heute nur der bildende Künstler, der Dichter, der Gelehrte an ihren Werken erfahren, dass sie Ruhm bringen, das war gewiss ursprünglich jedem gelungenen Erzeugniss der Menschenhand eigen, und die Freude des Schaffens, die der Kulturmensch fast nur noch bei der Geistesarbeit recht empfindet, muss den Naturmenschen überall beseelt haben, wo er Geräte und Schmuck, Werkzeuge und Waffen hervorzubringen versuchte.

Damit hätten wir ein doppeltes Motiv zur Arbeit aufgedeckt, das dem Naturmenschen eigenthümlich ist und das bei der gesellschaftlichen, für den Austausch erfolgenden Arbeit des Kulturmenschen fast ganz in Wegfall gekommen ist: die mit dem Schaffen an und für sich verbundene Freude und die mit dem Besitze und Gebrauche des eignen Arbeitsproduktes verknüpfte Ehre. Aber diese Motive konnten doch

1) Vgl. meine Entstehung der Volkswirthschaft (2. Aufl. Tübingen 1898), S. 27 ff.

bloss bei Gütern dauernden Gebrauches wirksam werden, nicht auch bei solchen raschen Verzehrs, bei denen künstlerische Ausschmückung überhaupt nicht in Betracht kommt, die Gebrauchsbestimmung aber nebensächlich ist, weil sie mit einmaligem Gebrauche untergehen. Und doch bilden Güter dieser Art die Hauptmasse der Produkte, und ihre Herstellung erfordert die langwierigsten und einförmigsten Verrichtungen. Man denke nur an die mühsame Zubereitung der Nahrungsmittel! Hier finden wir denn auch, dass die Arbeit immer nur dann unternommen wird, wenn das Bedürfniss der Stunde sie gebietet. Gebrauchsfertige Vorräte kennt der Haushalt der Naturvölker gewöhnlich nicht. Ein neuer Esser, der sich einstellt, setzt den Wirth in Verlegenheit. Er muss warten, bis das Korn gemahlen, das Brot gebacken ist, und es bildet einen stehenden Zug in den Reiseberichten, wie die Ankunft eines Fremden die Frauen zwingt, für ihre Arbeit die Nacht zu Hilfe zu nehmen[1]), da sie in ihrem regelmässigen Tagewerk nur so viel zu schaffen vermögen, als der eigene Haushalt braucht.

Dennoch wird auch diese Arbeit geleistet, und zwar mit den armseligsten Hilfsmitteln in beschwerlichem, Ausdauer forderndem Verfahren. Es muss also ein weiteres Moment vorhanden sein, welches der Mühsal der Arbeit das Gegengewicht hält, ihre Unlust überwinden hilft.

Man hat als solches einen »Thätigkeitstrieb« oder »Produktionstrieb« angenommen, dessen Befriedigung

1) Vgl. A. Mackay a. a. O., S. 56. K. v. d. Steinen a. a. O., S. 268.

dem Menschen an und für sich Genuss gewähre. Bekanntlich hat Ch. Fourier diese Auffassung für sein kommunistisches System verwerthet, und sie wird sich um so weniger abweisen lassen, als die Beobachtungen bei Kindern sie zu unterstützen scheinen.

Aber gerade am Kinde, dessen Thun und Denken so oft uns das Verständniss primitiver Lebensführung vermitteln muss, finden wir die gleiche Unbeständigkeit im Handeln, den gleichen Mangel an Geduld und Ausdauer, die gleiche Neigung, rasch wechselnden Empfindungen sich hinzugeben. Und diese Eigenthümlichkeiten treten doch nun einmal in schroffen Gegensatz zu der Nothwendigkeit langwieriger, eine anhaltend gleichmässige Kraftaufwendung erfordernder Arbeitsprozesse. Die Thätigkeit des Kindes ist Spiel; sobald man ihr einen ernsten, mit Ausdauer zu verfolgenden Zweck setzt, erweckt dieselbe Beschäftigung, die eben noch — vielleicht in Nachahmung der Erwachsenen — mit Lust geübt wurde, Unlust und Widerwillen. Erst eine lange Erziehung überwindet die tiefe Kluft zwischen Laune und Pflichtgefühl.

Wir kommen also auch mit dem »Thätigkeitstrieb« um keinen Schritt der Lösung unserer Frage näher. Dagegen scheint die Feststellung, dass der sogenannte Thätigkeitstrieb beim Kinde mit dem Spieltrieb zusammenfällt, für unsere Betrachtung nicht ganz werthlos.

Es ist bekannt, dass auch die primitiven Völker Thätigkeiten, die den Charakter des Spieles tragen, mit grossem Eifer und einer für uns unbegreiflichen Ausdauer üben. Zu diesen gehört in erster Linie der Tanz. Es giebt kaum eine Thatsache aus dem

Leben der Naturvölker, welche besser festgestellt wäre als die allgemeine Verbreitung, die häufige und ausdauernde Uebung des Tanzes[1]). Bei den verschiedensten Gelegenheiten wird er vorgenommen, und es scheint vergebliches Bemühen, ihn unter irgend eine gemeinsame Zweckbestimmung zu bringen, wie etwa die des Kultus, der Trauer, der Liebe. Auch die Unterscheidung von gymnastischen und mimischen Tänzen erschöpft den Reichthum seiner Erscheinungsformen keineswegs. Es sind diese Dinge aber auch für unseren Zweck nebensächlich. Genug, dass alle Naturvölker tanzen, tanzen bis zur Raserei und zur Erschöpfung ihrer Kräfte, oft bis die Tänzer mit blutigem Schaum vor dem Munde zu Boden sinken.

An diese Beobachtungen anknüpfend bemerkt FERRERO[2]) mit Recht, es könne unmöglich das Moment der körperlichen Ermüdung sein, welches den Wilden die Arbeit verhasst macht. Der Hauptunterschied zwischen der produktiven Arbeit des Kulturmenschen und der Thätigkeit des Naturmenschen sei ein dreifacher. Die erstere gehe regelmässig und methodisch, die letztere unregelmässig und stossweise vor sich. Die erstere fordere desshalb von dem Arbeiter eine Willensanstrengung, um die Widerstände zu überwinden, welche sein Organismus der

---

1) Vgl. LUBBOCK, Die Entstehung der Civilisation, übers. von Passow, S. 212 f. RATZEL, Völkerkunde, I. S. 180. 188. 206. 319. 370. 465. ACHELIS, Moderne Völkerkunde, S. 436. GROSSE, Die Anfänge der Kunst, S. 198 ff.

2) a. a. O. S. 333. Ich halte es für nöthig zu bemerken, dass meine Untersuchung bereits abgeschlossen war, als mir der Aufsatz von FERRERO bekannt wurde. Insbesondere hat derselbe mich nicht veranlasst, an dem folgenden Kapitel ein Wort zu ändern.

Arbeit entgegensetze, die letztere löse nur die in den psychischen Centren angehäufte Nervenkraft aus. Sodann bedürfe die Arbeit des Kulturmenschen bei ihrer Ausführung immer erneuten Nachdenkens und erneuter Willensbethätigung; jeder einzelne Akt wolle überlegt sein, während der Tanz und ähnliche Lieblingsbeschäftigungen der Wilden sich automatisch vollzögen. Der Tänzer habe nur beim Beginne des Tanzes eine Anstrengung nöthig, um seine Muskeln in Bewegung zu setzen; dann aber rufe jede vollendete Bewegung eine neue ohne weitere Willensbethätigung hervor, und die Schnelligkeit der Bewegungen steigere sich ebenso in ihrem weiteren Verlaufe automatisch wie die Aufregung des Tanzenden. Endlich wecke der Sport den Wilden Lustgefühle, welche mit der Verdunkelung des Bewusstseins sich einstellen sollen, während die produktive Arbeit Unlust erzeuge, die mit der fortgesetzten Spannung der Aufmerksamkeit in Zusammenhang gebracht werden.

Darnach sei das Widerstreben des primitiven Menschen gegen die Arbeit psychischen Ursprungs; nicht die Ermüdung der Muskeln veranlasse es, sondern die Abneigung gegen jede Geistes- und Willensanstrengung. Alle Thätigkeiten dagegen, die wie der Tanz zwar einen sehr hohen Grad der Erschöpfung und Ermüdung zulassen, aber nur eine sehr geringe Anstrengung des Denkens und Wollens erfordern, seien dem Naturmenschen angenehm, weil sie ihm ein bequemes Mittel böten, »die in den Organen des Geistes angehäufte Nervenkraft zu entladen, ohne jenen Zustand geistiger Trägheit, in dem er sich so wohl befinde, zu stören.«

Es mag dahingestellt bleiben, ob diese Analyse nach der psychologischen Seite völlig zutreffend ist; unrichtig ist ganz gewiss die Anwendung, welche Ferrero von dem Ergebnisse, zu dem er gelangt ist, macht, um die beiden einzigen Arbeiten, in denen die Wilden nach seiner Ansicht sich auszeichnen sollen, Jagd und Krieg, zu erklären. Letztere beiden Beschäftigungen sollen nämlich bei diesen Völkern einen vorzugsweise automatischen Charakter annehmen; die éléments intellectuels et volitifs sollen bei ihnen eine geringe Rolle spielen. Dies widerspricht allen direkten Beobachtungen, welche vielmehr den Scharfsinn, die Schlauheit, die Umsicht der primitiven Jagd und Kriegführung immer wieder konstatirt haben. Es muss also die Vorliebe der Naturvölker für diese beiden Thätigkeiten, die ihrem Nachdenken und ihrer Entschlossenheit so vielerlei nicht vorauszusehende Aufgaben stellen, in anderer Weise erklärt werden.

Eins aber ist gewiss von Werth in der Arbeit des italienischen Gelehrten, wenn auch dieser Werth bloss ein methodischer ist. Ich meine das Ausgehen von einer Thätigkeit, die nicht Arbeit ist, die aber der Naturmensch anerkanntermassen mit Lust und Ausdauer auszuüben pflegt: dem Tanze. Es ist kein Zweifel: können wir eine wesentliche Eigenthümlichkeit dieser Thätigkeit feststellen, auf welche sich jene Vorliebe für sie zurückführen lässt, so haben wir damit einen wichtigen Anhaltspunkt dafür gewonnen, wie eine Arbeit beschaffen sein muss, um der Natur jener primitiven Menschen zu entsprechen. Und können wir die gleiche Eigenthümlichkeit in dem Arbeitsverfahren der letzteren auffinden, so ist damit

gewiss eines der Vehikel entdeckt, welche an der Erziehung des Menschen zur Arbeit mitgewirkt haben.

Von allen Momenten, welche FERRERO am Tanze der Wilden wichtig schienen, ist nur eines, welches der zuletzt von mir gestellten Anforderung entspricht: sein automatischer Charakter. Aber die aus den dunkelsten Partien des Seelenlebens hergeholte Erklärung, welche FERRERO für diesen vorbringt, kann uns nicht genügen, da sie nicht bis auf den Grund der Sache dringt. Ich habe im folgenden Abschnitte versucht, diesem letzteren von einem anderen Ausgangspunkte aus näher zu kommen.

II.

Rhythmische Gestaltung der Arbeit.

Bei jeder Arbeitsaufgabe, die dem Menschen gestellt werden kann, lässt sich eine doppelte Seite unterscheiden: eine geistige und eine körperliche. Der geistige Bestandtheil der Aufgabe ist noch nicht erledigt, wenn der Wille zur Arbeit geweckt ist. Vielmehr beginnt er dann erst. Denn er besteht im Wesentlichen darin, die technischen Mittel zu erkennen, durch welche das erstrebte Ziel am vollkommensten erreicht werden kann. Je öfter diese Mittel im Verlaufe des Arbeitsprozesses wechseln, um so häufiger wiederholt sich jene geistige Operation, um so mehr Überlegung ist im Ganzen erforderlich.

Die körperliche Aufgabe des Arbeiters lässt sich überall auf die Hervorbringung einfacher Muskelbewegungen zurückführen[1]). Jede fortgesetzte Inanspruchnahme des gleichen Muskels bringt Ermüdung hervor, und dies um so mehr, je andauernder der Muskel angestrengt wird und je ungleicher die Kraftaufwendung ist, welche die einzelnen Bewegungen erfordern.

---

1) Vgl. GOSSEN, Entwicklung der Gesetze des menschlichen Verkehrs, S. 35 f.

Die Nutzwirkung jeder Arbeit steht unter der Voraussetzung, dass der Arbeitende in jedem einzelnen Falle die nöthige Muskelbewegung richtig erkennt und die erforderliche Kraftaufwendung zuverlässig abschätzt. Je mehr dies der Fall ist, um so mehr durchdringen einander das geistige und körperliche Element der Arbeit, um so gedeihlicher schreitet sie fort.

Nun ist es eine alltägliche Beobachtung, die ebensowohl bei Kindern wie bei Erwachsenen auf niederer Kulturstufe gemacht werden kann, dass sie selten bei einer Thätigkeit lange aushalten, dass sie ihrer in dem Masse rascher überdrüssig werden, als sie gleichmässig gespannte Aufmerksamkeit und fortgesetzte Anstrengung erfordert. Die Ursache liegt zweifellos nicht allein in dem Umstande der Ermüdung des einseitig in Anspruch genommenen Muskels, sondern auch in der Thatsache der fortgesetzten geistigen Anspannung. Es kann aber dieses letztere Moment bis zu gewissem Grade dadurch aufgehoben werden, dass es ganz oder theilweise ausgeschaltet wird. Dies ist dadurch möglich, dass an Stelle der vom Willen geleiteten die automatische (rein mechanische) Bewegung gesetzt wird[1]). Die letztere aber tritt ein, wenn es gelingt, die Kräfteausgabe bei der Arbeit so zu regulieren, dass sie in einem gewissen Gleichmass erfolgt und dass Beginn und Ende einer Bewegung immer zwischen denselben räumlichen und zeitlichen Grenzen liegen. Durch die in den gleichen Intervallen erfolgende und gleich starke Bewegung desselben Muskels wird das hervorgebracht, was wir

1) Vgl. WUNDT, System der Philosophie, S. 584 f.

Uebung nennen; die einmal in Thätigkeit gesetzte, in bestimmten zeitlichen und dynamischen Massverhältnissen wirkende körperliche Funktion setzt sich mechanisch fort, ohne eine neue Willensbethätigung zu erfordern, bis sie durch das Eingreifen eines veränderten Willensentschlusses gehemmt, unter Umständen auch beschleunigt oder verlangsamt wird.

Es ist eine allgemeine Erfahrung, dass Arbeiten um so mehr ermüden, je geringer die Uebung ist, mit der sie vollzogen werden. Ihre Begründung findet sie wohl darin, dass das Mass der aufzuwendenden Energie in der Regel bald zu gross, bald zu klein bemessen wird und darum ein unwirthschaftlicher Kräfteverbrauch stattfindet. Alle Uebung ist Anpassung; die Muskelbewegungen werden an eine Regel gebunden; ihr Stärkegrad wechselt nicht in unsicherem Tasten; die Ruhepunkte und Erholungsmomente zwischen den einzelnen Bewegungen werden mit der Kraftausgabe in Einklang gebracht und in ihrer Zeitdauer ebenso bestimmt, wie es die Bewegungen selbst sind.

Nun haben wir für die Zeitdauer einer Bewegung keine unmittelbare Wahrnehmung und kein absolutes Mass; wohl aber wissen wir, dass eine Bewegung sich um so leichter gleichmässig gestalten lässt, je kürzer sie währt. Die Messung wird hierbei erheblich dadurch erleichtert, dass jede Arbeitsbewegung sich aus mindestens zwei Elementen zusammensetzt, einem stärkeren und einem schwächeren: Hebung und Senkung, Stoss und Zug, Streckung und Einziehung u. s. w. Sie erscheint dadurch in sich gegliedert, und dies hat zur Folge, dass die regelmässige Wiederkehr gleich starker und in den gleichen Zeit-

grenzen verlaufender Bewegungen uns immer als Rhythmus entgegentreten muss.

Dass der nach festem Massverhältniss geregelte Gang gleichmässig sich fortsetzender Arbeiten in der That die Tendenz hat, sich rhythmisch zu gestalten, gelangt uns am meisten zum Bewusstsein bei den zahlreichen Verrichtungen, bei welchen die Berührung des Werkzeugs mit dem Stoff einen Ton abgiebt und wo wir aus den lauten, in gleichen Zwischenräumen auf einander folgenden Schlägen oder Stössen ebensowohl auf die gleiche Stärke der sie hervorbringenden Kraft, als auf das gleiche Zeit- (und Raum-)Mass der sie begleitenden Bewegungen schliessen müssen. Der Schmied, der Schlosser, der Klempner, der Kessler lassen den Hammer in gleichem Takte auf das Metall niederfallen; der Tischler lässt die Stösse des Hobels, der Säge, der Raspel, der Ziehklinge in gleichen Zeitabschnitten auf einander folgen, und wer kennt nicht den eigenartigen Laut des Schusterhammers, der Flachsbreche, des Weberschiffchens, der Zimmermannsaxt, der Pflasterramme, des Steinmetz-Meissels!

Diese Beispiele liessen sich noch ausserordentlich vermehren. Namentlich findet sich im Bereiche der haus- und landwirthschaftlichen Verrichtungen eine ganze Reihe von solchen, in welchen irgend ein Ton den Takt der Arbeit markiert. Dieser Ton fällt in der Regel ans Ende der einzelnen Arbeitsbewegung, und es ist kein Zweifel, dass das Festhalten eines gleichen Zeitmasses der Bewegung dadurch erleichtert wird. Er ist das Kennzeichen des Arbeits-Rhythmus; aber er ist an sich kein Ton-Rhythmus. Dieser entsteht erst, wenn die Töne in Stärke und Höhe oder

Dauer sich differenzieren, und es geht dann dem Arbeits-Rhythmus ein Ton-Rhythmus korrespondierend zur Seite.

Auch solche Rhythmen begleiten manche Arbeiten. Wenn die Magd den Boden schruppt, ergiebt das Hin- und Herziehen des Schruppers Töne von wechselnder Stärke. Ebenso erzeugt das Ausholen und Einschlagen der Sense beim Grasmähen verschieden starke und verschieden lange Geräusche. Aehnlich beim Hin- und Herwerfen des Weberschiffchens, wo die verschiedene Kraft der rechten und linken Hand oder die Absicht des Arbeiters verschiedene Töne hervorbringt, denen in regelmässigem Wechsel das Treten der Schäfte sich beimischt. Der Küfer erzeugt beim Antreiben der Fassreife durch Hammerschläge von wechselnder Stärke eine Art Melodie, und der Fleischerbursche bringt mit seinen Hackmessern ganze Trommelmärsche zu Stande. Ja selbst bei sehr wenig dafür geeignet scheinenden Arbeiten, wie dem Worfeln des Getreides, dem Aufladen von Sand, lässt sich ein solcher Ton-Rhythmus beobachten (Einstossen der Schaufel, Wegschleudern und Auffallen der Getreide- oder Sandkörner).

Natürlich ist der Ton-Rhythmus in allen diesen Fällen nichts Selbständiges, sondern wird durch den Rhythmus der Arbeit bedingt. Dennoch darf nicht bezweifelt werden, dass auch der Ton-Rhythmus seine Bedeutung für die Intensität der Arbeit hat. Nicht nur dass er das Festhalten eines gleichen Zeitmasses der Bewegung unterstützt; er übt auch zugleich durch das ihm innewohnende musikalische Element eine incitative Wirkung aus und unterstellt die Arbeit selbst der Kontrole aller derjenigen, die ihren Schall ver-

nehmen können. Man wird also sagen können, dass der Ton-Rhythmus die Arbeit erleichtert und fördert.

Dies erkennt man am besten an solchen Fällen, wo die Einzelarbeit zwar einen einfachen Schall ergiebt, die Arbeitsbewegung aber selbst sich weder in Theilbewegungen zerlegen noch auch wegen des dabei erforderlichen Kraftaufwandes in kurzen Zeitabschnitten wiederholen lässt. Der einzelne Arbeiter ist hier immer in Versuchung, nach jedem Stoss oder Schlag sich eine Ruhepause zu gönnen, und er verliert dadurch das Gleichmass der Bewegungen. Dagegen kann eine Regulierung der letzteren dadurch herbeigeführt werden, dass ein zweiter oder dritter Arbeiter hinzugezogen und mit dessen Hilfe ein kürzerer Takt erzielt wird[1]). Jeder Arbeiter bleibt für sich selbständig, nur dass er seine Bewegungen nach denen seines Genossen einrichtet. Es handelt sich also nicht darum, dass die Grösse der Arbeitsaufgabe eine Verdoppelung oder Verdreifachung der Kräfte erfordert, sondern nur darum, dass die Einzelkraft einen bestimmten Rhythmus der Bewegung nicht festzuhalten im Stande ist.

Beispiele bieten sich am häufigsten bei Schlag- und Stampfbewegungen. Der einzelne Schmied, welcher die glühende Niete in zwei zu verbindende Eisenstücke einzutreiben hat, vermag den schweren, mit beiden Händen zu lenkenden Hammer nicht so regelmässig zu führen, dass die Schläge in gleichen Zeitabschnitten auf einander folgen. Hebung und Senkung des Hammers lassen sich auch nicht so von

1) Unter Umständen kann auch schon die zweite Hand diesen Dienst thun, z. B. beim Melken, wo der Schall der fallenden Milch im Eimer den Takt markiert.

einander trennen, wie etwa bei der Bewegung einer Säge der Vor- und Rückstoss, sodass die eine Bewegung in zwei kürzere Abschnitte zerlegt wäre. Denn der erhobene Hammer findet in der Luft keinen Ruhepunkt. Wird jedoch ein zweiter Arbeiter zu Hilfe genommen, so ergiebt sich sofort ein kürzerer Takt. Beide müssen ihre Bewegungen dergestalt einrichten, dass, wenn der Hammer des Einen den Kopf der Niete trifft, der Hammer des Andern in der Luft den höchsten Punkt erreicht hat; sie dürfen sich nicht auf ihrem Wege treffen. Jeder vollzieht die ganze Bewegung mit der gleichen Schnelligkeit; für jeden aber wird sie auch durch den Taktschall des Andern in zwei kürzere Abschnitte zerlegt. Zugleich aber tritt eine wenn auch noch so leise Verschiedenheit der Töne der beiden Hämmer hervor, mag dieselbe durch die verschiedene Stellung der Arbeitenden, die verschiedene Hubhöhe des Werkzeugs oder die verschiedene Energie, mit der es geführt wird, hervorgerufen sein. Damit gesellt sich auch hier zum Arbeits-Rhythmus der Ton-Rhythmus.

Der gleiche Vorgang lässt sich beim »Zuschlagen« in jeder Dorfschmiede beobachten[1]), beim Behauen eines Stammes durch zwei Zimmerleute, beim Bläuen der Leinwand oder dem Ausklopfen der Teppiche durch zwei Mägde. Das bekannteste Beispiel aber ist das Dreschen mit dem Flegel, bei welchem der richtige Takt erst durch das Zusammenwirken von drei oder vier Arbeitern erzielt wird. Und wer hat

1) Schon von VIRGIL, Georg. IV, 174 f. beschrieben:

Illi inter sese magna vi brachia tollunt
In numerum versantque tenaci forcipe ferrum.

noch nicht das Einrammen von Pflastersteinen beobachtet, bei welchem im Anfange ein gewisses Probieren sich bemerkbar macht, bis alle das rechte Mass der Bewegung gefunden haben, und die schweren Eisenrammen alle in gleichen Zeitfristen niederfallen.

In diesen Fällen kann die Aufbietung eines zweiten oder dritten Arbeiters an sich den Effekt der Kraftaufwendung des Einzelnen nur verdoppeln oder verdreifachen; aber dennoch hat diese einfachste Art der Arbeitsgemeinschaft auch eine Steigerung der Produktivität zur Folge, indem sie die Kraftausgabe und die Ruhepausen für jeden gleichmässig regelt. Der Einzelne lässt die Hände sinken oder verlangsamt doch das Tempo der Bewegungen, wenn er müde wird. Die gemeinsame Arbeit regt zum Wetteifer an[1]); keiner will an Kraft und Ausdauer hinter dem andern zurückstehen, und überdies tönt der laute Pulsschlag der Arbeit in die Ohren der Nachbarn, deren Spott bei zu häufiger Unterbrechung oder zu lässigem Gange der Schläge nicht zu säumen pflegt.

Noch deutlicher tritt dieser Zwang für den schwächeren Arbeiter, es dem stärkeren gleich zu thun, in solchen Fällen hervor, wo die Arbeiter reihenweise gruppiert auftreten und das Fortschreiten der Arbeit des Einen von der Thätigkeit des Andern abhängig ist. In einer Reihe von Mähern, welche auf der Wiese stehen, muss jeder Einzelne gleichmässig seine Schwade bewältigen, wenn er seinen Nachmann nicht aufhalten oder fürchten will, von dessen Sense getroffen zu werden. In einer Kette

1) Sehr schön beobachtet von HOMER, Od. 6, 92, wo Nausikaa und ihre Mägde mit den Füssen Wäsche stampfen: *στεῖβον ἐν βόθροισι θόως ἔριδα προφέρουσαι.*

von Handlangern, welche einander die Ziegelsteine für einen Bau zureichen oder -werfen, muss jeder Folgende gleich rasch abnehmen, wenn er nicht die ganze Arbeit ins Stocken bringen und fürchten will, dass die Steine des Nachbars, die er mit den Händen auffangen soll, seine Schienbeine treffen oder beim Werfen in die Höhe die unten Stehenden verletzen.

Dieses gegenseitige Anpassen ruft somit auch bei Arbeiten, welche sich lautlos vollziehen, einen gleichgemessenen Rhythmus in den Bewegungen hervor und wird damit zu einem disciplinierenden Element von der allergrössten Bedeutung, insbesondere für unqualificierte Thätigkeiten, wie sie auf primitiven Stufen der Wirthschaft überwiegen. Zu seiner höchsten Ausbildung gelangt dasselbe bei den taktischen Bewegungen des Heeres, wo es immer darauf ankommt, eine Vielheit von Menschen zur vollkommenen Einheit der Kraftentfaltung zu erziehen, und wo jedes Verfehlen des Tempo durch einen Einzelnen die Gesammtwirkung beeinträchtigt.

So hoch man auch den Werth der eben angeführten Unterstützungsmittel des Rhythmus der Arbeit schätzen mag, man darf darum nicht glauben, dass der Rhythmus fehle, wo eine Dauerarbeit sich geräuschlos oder ohne den Zwang gegenseitiger Anpassung vollzieht. Man beobachte das Stricken, das Nähen mit der Hand, das Säen, das Heuwenden, das Schneiden des Korns mit der Sichel, das Umgraben des Bodens mit dem Spaten, das Falzen der Bogen in einer Buchbinderei, das Ablegen des Satzes in einer Druckerei, das Geldzählen des Kassiers in einem Bankgeschäft — überall wird man das Gleichmass der Bewegungen, überall das Streben erkennen,

kompliciertere oder längere Bewegungen in einfache oder kurze Abschnitte zu zerlegen und die aufgewendete Kraft der geforderten Leistung genau anzupassen. Selbst wenn wir eine Reihe gleicher Buchstaben oder Zahlen schreiben, verfallen wir unwillkürlich in diesen Rhythmus der Bewegungen, und die Leistungen unserer Hand werden damit immer gleichartiger.

Wir können darnach die Tendenz zu rhythmischer Bewegung für alle Arbeitsverrichtungen in Anspruch nehmen, die sich gleichmässig wiederholen. Solche Arbeiten sind aber zugleich auch die ermüdendsten, weil sie anhaltend die gleiche Körperhaltung bedingen und denselben Muskel fortgesetzt in gleicher Weise in Anspruch nehmen, während wechselnde Thätigkeiten, weil sie eine wechselnde Haltung des Körpers erlauben und verschiedene Muskeln beanspruchen, für jeden immer wieder kürzere oder längere Erholungspausen bringen. Sicher regelt bei jenen das Gleichmass der Bewegung den Kräfteverbrauch in der denkbar sparsamsten Weise.

Weiter kann auf die physiologische Seite unseres Gegenstandes hier nicht eingegangen werden. Dem Laien legt sich der Gedanke von selbst nahe, den schon Aristoteles ausgesprochen hat mit den Worten, dass der Rhythmus unserer Natur gemäss sei. Die Lungen- und Herzthätigkeit, die Bewegung der Beine und Arme beim Gehen vollziehen sich unter gewöhnlichen Umständen rhythmisch oder haben doch eine Tendenz dies zu thun, und es wäre möglich, dass schon die Regelung der Athmung eine rhythmische Gestaltung fortgesetzter gleichartiger Muskelbewegung erforderte.

Wie dem sein mag, sicher ist, dass der nackte Mensch eine grössere Neigung und Leichtigkeit der rhythmischen Körperbewegung hat als der bekleidete, und dass auf niederen Stufen der menschlichen Entwicklung die Zahl der langwierigen gleichmässig fortzusetzenden Arbeiten bei weitem überwiegt. Dies schon aus dem Grunde, weil bei den Naturvölkern die rohe Muskelkraft der Hände und Füsse vieles in unendlich langer Zeit zu leisten hat, was bei uns mit vollkommneren Werkzeugen in wenigen Minuten bewerkstelligt wird. Wir müssten darum schon von vornherein annehmen, dass der Rhythmus der Arbeit bei den Naturvölkern verbreiteter sein werde als unter den Kulturvölkern, auch wenn wir nicht zahlreiche und zuverlässige Zeugen dafür besässen.

Schon der alte Kulturhistoriker Meiners fasst sein Urtheil über den »musikalischen Geschmack« der Neger dahin zusammen: »Sie mögen gehen, tanzen, singen, spielen oder arbeiten, so thun sie alles nach dem Takt, den die dümmsten Neger ohne allen Unterschied viel genauer beobachten, als unsere Soldaten und Tonkünstler nach langer Beobachtung und Uebung[1]).« Der englische Reisende Doughty[2]) bemerkt von den Arabern, dass sie das Stampfen der Kaffeebohnen im Mörser »in rhythmischer Weise bewerkstelligen, wie all ihre Arbeit«. Max Buchner[3]) spricht von dem »taktmässigen Lärm der Tapaklöppel«, der für ein polynesisches Dorf »ebenso

1) Ueber die Natur der afrikanischen Neger im Götting. histor. Mag. VI, 3, 1790.

2) Travels in Arabia deserta I, S. 244; vgl. II, S. 358 f.

3) Reise durch den Stillen Ocean, S. 245; vgl. Ratzel a. a. O. I, S. 222.

charakteristisch und stimmungsvoll sei, wie bei uns auf den Dörfern im Herbste das Dreschen«. Bei der Bereitung der Kawa muss das Auspressen der gekauten Wurzeln »unter gewissen gesetzmässigen Bewegungen der Arme geschehen, worauf noch immer grosses Gewicht gelegt wird«[1]). »In Harar lockern die Galla neben der Arbeit mit dem Pfluge in der Weise den Boden, dass sie ihn mit einem zwei Meter langen Holzstocke, der mit einem Eisenstücke oder Stein am oberen Ende beschwert ist, zunächst anstechen oder aufreissen und dann mit einem Karste die Schollen zerdrücken oder mit einem Holzspaten das Erdreich weiter lockern. Die Arbeit geht in der Art von Statten, dass je vier Personen sich neben einander stellen und in gleichmässigem Takte zusammen je ein Stück Erde mit den Karsten so lange aufbrechen, bis das Feld aufgestochen ist[2]).« Endlich schildert ein französischer Bericht[3]) die Aussaat des Reises auf Madagascar folgendermassen: »Die Malgaschen gebrauchen den Pflug nicht, sondern begnügen sich damit, den Boden mit einem Spaten umzugraben. Die Bestellung des Landes ist Sache der Frauen und Mädchen. Sie rücken in einer Reihe über das Feld vor, in der Hand einen zugespitzten Stock, mit welchem sie kleine Gruben auswerfen. In diese Gruben legen sie je einige Reiskörner und scharren sie dann mit dem Fusse zu. Diese Verrichtung wird mit ziemlich

1) Buchner a. a. O. S. 209.

2) Paulitschke, Ethnographie Nordost-Afrikas (Berlin 1893), I, S. 216.

3) Les Colonies françaises (1889 bei Gelegenheit der Weltausstellung erschienen) I, S. 309.

grosser Regelmässigkeit und in einem sehr scharf hervortretenden Rhythmus vollzogen, was diesen Frauen das Aussehen einer Truppe von Tänzerinnen gibt.«

Sehen wir hier den Arbeitsrhythmus selbst bei solchen Verrichtungen beobachtet, wo man ihn gar nicht vermuthen möchte, so wird es einer weitern Häufung von Zeugnissen nicht bedürfen, um darzuthun, dass das rhythmische Element in der Arbeit der Naturvölker ausserordentlich verbreitet ist. Nur drei Beispiele seien noch angeführt, welche die oben erwähnte Herbeiführung des Rhythmus durch Zusammenwirken mehrerer Personen besonders anschaulich zeigen.

Der englische Missionar MARINER[1]) schildert die Bereitung des Rindenstoffes Gnatuh auf den Tonga-Inseln folgendermassen: »Das Schlagen (der vorher in Wasser aufgeweichten Rinde) geschieht mit einem Schlägel, der einen Fuss lang und einen Fuss dick, auf der einen Seite glatt und auf der anderen gekerbt ist. Der Bast, welcher 2—5 Fuss lang und 1—3 Zoll breit ist, wird auf einen hölzernen, 6 Fuss langen und 9 Zoll breiten und dicken Balken gelegt, der durch Stücke Holz an jedem Ende ungefähr einen Zoll hoch über den Boden erhoben ist, sodass er ein wenig schwankt. Zwei oder drei Frauen sitzen gewöhnlich an demselben Balken, jede legt

1) Nachrichten über die Tonga-Inseln (Bertuch'sche Bibliothek XX), S. 522. Die gleiche Technik findet sich auf zahlreichen andern Südsee-Inseln (vgl. Les Colonies françaises, IV p. 70. 340); ferner in Madagaskar (SIBREE, Madag. S. 238), in Uganda (KOLLMANN, Der Nordwesten unserer ostafr. Kolonie, S. 22) und sonst in Ostafrika: LIVINGSTONE, Letzte Reise I. S. 191.

ihren Bast quer über denselben, und während sie ihn mit der rechten Hand schlägt, bewegt sie denselben mit der linken hin und her. Zuerst wird die gekerbte Seite des Schlägels angewandt und dann die glatte. Sie schlagen gewöhnlich nach dem Takte. Früh am Morgen bei stiller Luft klingt das Gnatuh-Schlagen gar hübsch, indem manche Töne aus der Nähe erschallen, andere sich in der Ferne verlieren, einige rasch aufeinander folgen, andere langsamer, alle aber äusserst regelmässig. Ist die eine Hand müde, so nimmt man den Schlägel schnell in die andere, ohne dass dadurch der Takt unterbrochen würde«.

Dieselbe Technik findet sich in der entwickelten Indigofärberei des Sudans. Ueberall in den Städten hört man nach der Versicherung der Reisenden[1]) den ganzen Tag ein regelmässiges Klopfen, das dazu dient, die gefärbten Gewänder zu glätten. »Im Schatten eines Grasdaches sitzen einige Männer und klopfen im Takt, wie bei uns die Strassenpflasterer, mit einem walzenförmigen Holzklöppel ein frisch gefärbtes trockenes Gewand auf einem glatten Baumstamme, um ihm den nöthigen Glanz und die gewünschte Glätte zu verleihen. Denn eine neue Indigotobe blitzt und blinkt wie lackiertes Lederzeug.«

Livingstone[2]) erzählt über das Enthülsen des Getreides bei den Völkern Ostafrikas: »Das Getreide wird mit einer sechs Fuss langen und ungefähr vier

1) Passarge, Adamaua, S. 82, mit Abbildung. G. Rohlfs in Petermanns Mittheilungen, Ergänzungsheft Nr. 34, S. 57. Derselbe, Land und Volk in Afrika, S. 73. Staudinger, Im Herzen der Haussaländer, S. 583.

2) Neue Missionsreisen, übers. von J. E. A. Martin, II, S. 267.

Zoll dicken Keule in einem grossen hölzernen Mörser gestossen, der dem altägyptischen gleich ist. Das Stossen wird von zwei oder sogar drei Frauen in einem einzigen Mörser vollzogen. Jede giebt, ehe sie einen Schlag thut, dem Körper einen Schub nach oben, um Kraft in den Stoss zu legen, und sie halten genau Takt, sodass nie zwei Keulen in demselben Augenblick im Mörser sind. Das gemessene thud, thud, thud, und die bei ihrer lebhaften Arbeit stehenden Frauen sind von einem gedeihlichen afrikanischen Dorfe unzertrennliche Erscheinungen. Mit Hilfe von ein wenig Wasser wird durch die Wirkung des Stossens die harte äussere Schale oder Hülse des Getreides entfernt und das Korn für den Mühlstein bereit gemacht.«[1])

Solche Fälle gemeinsamer Arbeit im Takte werden wir im weiteren Verlaufe dieser Untersuchung bei Naturvölkern noch mehr nachzuweisen Veranlassung haben. Vielfach sind die Gelegenheiten dazu (hölzerne Stampftröge, Reibsteine, in Fels eingehauene Vertiefungen) an öffentlicher Stelle angebracht[2]), oder sie vollziehen sich in Gemeinde-

1) Aehnlich vollzieht sich das Reisstampfen bei den Malayen: RATZEL, Völkerkunde I, S. 393 und die Tafel bei S. 391; das Stampfen der ausgepressten Mandiokwurzel bei den Buschnegern in Guyana: JOEST, Ethnographisches u. Verwandtes aus Guyana S. 60 u. Taf. III; das Stampfen der Durra bei den Galla: PAULITSCHKE, a. a. O. Taf. XIX.

2) Vgl. RATZEL, Völkerkunde II, S. 265. 304. G. ROHLFS sah auf der Benue-Insel Loko eine öffentliche Mehlreibbank, aus Thon und sieben Steinen bestehend, worauf die Bassa-Frauen morgens und abends ihr Mehl reiben: Ergänzungsheft zu Petermann's geogr. Mitth. Nr. 34, S. 78. Ueber öffentliche Steinmörser bei den Indianern: HUNTER, Manners and customs of the Indian tribes (London 1870),

häusern, wie noch jetzt in manchen Gegenden Deutschlands die Dörfer ihre »Brechplätze« haben. Diese Oeffentlichkeit der Arbeit, welche auch für alle Thätigkeit auf dem Felde von selbst gegeben ist, übt einen ähnlichen erzieherischen Einfluss wie ihr Taktschall und Tonrhythmus: die Benutzung der Mörser u. s. w. durch verschiedene Familien muss in einer bestimmten Zeitordnung erfolgen; ihre Herstellung und Instandhaltung fordert die Theilnahme aller. Es ist ähnlich wie beim Flurzwang, der erst die Feldbenutzung in feste Regeln bringt und die Willkür des Einzelnen in der Gestaltung seines wirthschaftlichen Lebens einschränkt.

Immer aber bleibt der laute gleichgemessene Schall der Tagesarbeit das bezeichnende Merkmal friedlichen sesshaften Zusammenlebens der Menschen. Wie der Dreitakt des Dreschflegels zu dem in winterlicher Ruhe daliegenden deutschen Dorfe, so gehört das regelmässige Klopfen der Färber zur sudanesischen Stadt, der laute Schall des Tapaschlägels zur Niederlassung des Südseeinsulaners, der dumpfe Ton der Reisstampfe zum Campong der Malayen, der Gleichklang des hölzernen Getreidemörsers zum Negerdorfe, das helle Läuten des Kaffeemörsers und das schwerfällige Geräusch der Handmühle zum Zeltdorfe der Beduinen. Und so hat unter einfachen landwirthschaftlichen Betriebsverhältnissen fast jede Jahreszeit ihr besonderes Arbeitsgeräusch, jede Arbeit ihre eigne Musik. Im Spätherbste singt in unsern Dörfern die Flachsbreche

---

p. 269. ABBOT, Primitive Industrie (Publ. of the Peabody Academie of Science, Salem Mass. 1881), p. 150. 151.

ihr munteres Lied; im Winter mischt sich in den Ton des Dreschflegels auf der Tenne der aus dem Stall daneben kommende kurz abgebrochene dumpfe Schall des Futterstössers; im Frühjahr erklingt von der Rasenbleiche her das lautklatschende Schlagen der von kräftigen Händen geführten Bläuel, mit denen die Leinwand am Bache bearbeitet wird; im Sommer erschallt aus jedem Hofe das Dengeln der Sensen, aus jeder Wiese und jedem Kornfeld der scharfe Strich des Wetzsteines, der von kräftiger Hand über Sichel und Sense geführt wird. Wenn die Propheten des alten Testaments[1]) in prägnanter Weise den Untergang einer Stadt bezeichnen wollen, so lassen sie die Stimme der Mühle verstummen und das Lied des Keltertreters. Und wenn auf dem Lande die Stille des Sonntags als wahrer Friede empfunden wird, so rührt es nicht am wenigsten daher, dass dann der gewohnte Schall der Arbeit schweigt, der hier den Kampf ums Dasein bezeichnet.

1) Jerem. 25, 10. Apoc. 18, 22. Jes. 16, 10. Jerem. 48, 33. Vgl. DOUGHTY, Travels in Arabia deserta, II, S. 179: The dull rumour of the running millstones is as it were a comfortable voice of food in an Arabian village, when in the long sunny hours there is often none other human sound.

III.

Arbeitsgesänge.

Wo zwar eine rhythmenbildende Regulierung der Arbeit möglich ist, die letztere aber keinen eigentlichen Taktschall ergiebt, wird dieser oft durch künstliche Mittel hervorgerufen. In erster Linie dient dazu die menschliche Stimme. So erzählt der Engländer SPEKE[1]) von den Wamanda: »Einen gemeinschaftlichen Kriegsruf haben sie nicht; aber bei jeder neuen Bewegung erhebt der Einzelne einen lauten Schrei«. Noch häufiger finden wir solche Ausrufe beim Zusammenarbeiten mehrerer, wo dieselben freilich auch noch die Bedeutung haben, den Moment der gemeinsamen Kraftaufbietung zu markieren, z. B. das Hopp, Hopla beim Lastenheben, das Hoiho der Schiffleute beim Aufwinden des Ankers, das Zählen: Eins, Zwei, Drei![2]) Diese Rufe nähern sich bereits dem eigentlichen Kommando, wie es überall da nöthig ist, wo das gleichzeitige Zusammenwirken mehrerer erforderlich

---

1) Die Expeditionen BURTONS und SPEKES, bearbeitet von K. ANDREE (Jena 1861), S. 309.

2) Das Abzählen der Bewegungen findet sich übrigens auch bei der Einzelarbeit. Vielleicht steht die merkwürdige Abschleifung der drei ersten Zahlwörter nicht ausserhalb jedes Zusammenhangs mit dieser Art der Verwendung; denn zum Taktieren eignen sich kurzgesprochene einsilbige Wörter am besten.

ist. Es sei nur erinnert an das »Holz her!« der Zimmerleute, das wir beim Aufschlagen eines Bauwerkes vernehmen.

An die Stelle der menschlichen Stimme kann in solchen Fällen auch ein Instrument treten, durch welches sich ein Ton hervorbringen lässt. Die Malayen rudern nach dem Schlage des Tamtam; die alten Griechen liebten nach dem Takt der Flöte zu rudern und benutzten dieses Instrument auch bei mancherlei anderen Arbeiten[1]); ja die Etrusker sollen nach demselben ihre Bewegungen ebensowohl beim Kneten des Brotteiges als beim Faustkampf und Geisseln eingerichtet haben[2]). Das verbreitetste und für diesen Zweck wirksamste Musikinstrument ist unstreitig die Trommel, die sich bei primitiven Völkern überall und in der reichsten Mannigfaltigkeit der Formen findet. Ostafrikanischen Trägerschaaren marschieren wol im Gänsemarsch nach den Schlägen der Kesselpauke; oft hängt jeder einzelne Elfenbeinträger an seinen Elephantenzahn eine Glocke und eine kleinere an das Bein[3]). Hier tritt zu dem Moment des Rhythmus, der durch das Hintereinanderschreiten der Träger von selbst gegeben ist, der belebende Einfluss, den die Musik an sich auf die Kräfte ausübt, das Wohlgefallen am Tone selbst.

Und dies ist ein ausserordentlich wichtiges Moment für eine Reihe von Beobachtungen, zu denen wir uns nunmehr wenden, und welche alle uns den Gesang in allerengster Verbindung mit der

1) Pausan. IV, 27, 7. V, 7, 10. Plutarch, Lys. 15.
2) Alkimos bei Athen. XII, 518 b. IV, 154 a.
3) Burton und Speke, a. a. O. S. 178 u. 543.

Arbeit zeigen, einerlei, ob diese für sich schon einen Taktschall ergibt oder nicht. Diese Beobachtungen erstrecken sich über eine so grosse Zahl von Völkern und Kulturstufen, dass man schlechthin sagen kann: sie gelten für die ganze Menschheit, wenn sie auch je nach der Charakteranlage bei dem einen Volke sich häufiger machen lassen als bei den andern[1]). Von manchen Völkern, wie namentlich den Negern und den Malayen, kann man geradezu sagen, dass bei ihnen jede körperliche Thätigkeit mit Gesang begleitet wird, und auch bei den heutigen Kulturnationen finden wir noch zahlreiche Reste dieser Gewohnheit.

Es liegt ausserordentlich nahe anzunehmen, dass diese musikalische Begleitung der Arbeit nicht bloss bestimmt sei, das Festhalten des Arbeitsrhythmus zu unterstützen, sondern dass die numerische und melodische Gliederung der Töne geradezu massgebend werde für das Zeitmass der Arbeitsbewegungen. Das ist jedoch nicht der Fall. Vielmehr hat sich, von einigen später zu erwähnenden Fällen der Arbeitsgemeinschaft abgesehen, die Tonfolge

1) Insbesondere sollen die Indianer eine Ausnahme machen. So schreibt K. VON DEN STEINEN a. a. O. S. 57 über die Bakaïri: »Ihr Temperament ist weniger beweglich und die ganze Lebensauffassung weniger sonnig als bei den Kindern der Südsee; die Mädchen tanzen nicht im Mondschein, und die Männer singen nicht auf der Kanufahrt.« Aber bald darauf (S. 62 f.) erzählt er von einem Angehörigen jenes Stammes, dass er »sang, seinen Korb flechtend und mit einem Fusse leise den Takt tretend ... Leider verstehe ich den Text nicht und leider noch weniger die Noten; ich kann nur angeben, dass der Rhythmus sehr stark hervorgehoben wurde und dass man, wenn der Alte sang, eine ganze Gesellschaft zu hören meinte, wie sie im Kreise lief und stampfte.«

durchaus den Körperbewegungen in ihrer Zeitdauer anzupassen und thatsächlich angepasst. Vor allem hat die ganze Erscheinung mit der grösseren oder geringeren musikalischen Veranlagung eines Volkes nichts zu schaffen.

Dies haben auch die Musiker, wo sie diesen Dingen Aufmerksamkeit geschenkt haben, leicht erkannt[1]). Die Melodie jener Gesänge ist durchaus Nebensache, ebenso wie der Text, der manchmal bloss aus sinnlosen Worten und Ausrufen besteht, die sich in eintönigster Weise bis zum Ueberdruss wiederholen. Was ihnen Bedeutung giebt, ist der Rhythmus, und ein neuerer Musikschriftsteller[2]) meint — in naiver Umkehrung des wahren Sachverhalts —, es gebe »thatsächlich manche Völker, die an diesem einen Faktor der Musik (dem Rhythmus) fast ausschliesslich Gefallen finden, bei denen die Musik wesentlich im Händeklatschen, dem taktmässigen Bearbeiten resonierender Gegenstände, in rhythmischer Wiederholung eines und desselben Tones etc. besteht«. Aber um ein blosses ästhetisches Gefallen handelt es sich hier sicher nicht. Das rhythmische Element wohnt weder der Musik noch der Sprache ursprünglich inne; es kommt von aussen und entstammt der Körperbewegung, welche der Gesang zu begleiten bestimmt ist, und ohne welche er überhaupt nicht vorkommt. Darum hat jede Arbeit, jedes Spiel, jeder Tanz sein besonderes Lied, das

1) Vgl. z. B. einen Aufsatz der Allg. musikalischen Zeitung, Jhg. 1814, S. 509 (»Ueber die Musik einiger wilder und halbkultivirter Völker«).

2) K. Hagen, Ueber die Musik einiger Naturvölker (Australier, Melanesier, Polynesier), Hamburg 1892, S. 6.

bei keiner anderen Gelegenheit gesungen wird, und da die Massverhältnisse der Körperbewegung bei verschiedenen Individuen verschieden sind, so hat bei manchen Naturvölkern jedermann seinen eignen Gesang, über dessen Besitz er eifersüchtig wacht[1]).

Es darf uns nicht wundern, dass die Reisenden, welche bei Völkern von niederer Gesittungsstufe diese Dinge beobachteten, sie mit den Vorstellungen, welche sie aus unserer Kulturwelt mitbrachten, vermischten, und dies um so mehr, je häufiger neben ihnen schon Bildungen secundärer und tertiärer Natur auftraten. So sehen wir sie denn bald auf die musikalische, bald auf die poetische Seite mehr Gewicht legen. Worin sie aber alle übereinstimmen, ist die Thatsache, dass es überall für die verschiedenen Verrichtungen des täglichen Lebens charakteristische Gesänge giebt, und dass der Zusammenhang der letzteren mit der Arbeit um so schärfer hervortritt, je tiefer die Entwicklungsstufe des betreffenden Volkes ist.

Es wird unter diesen Umständen am gerathensten sein, zunächst eine Anzahl dieser Berichte[2]) im Wortlaut anzuführen.

»Die Aegypter halten sich für ein ganz be-

1) Vgl. E. Grosse, Die Anfänge der Kunst, S. 263 f.

2) Manches hat schon O. Böckel in der gehaltvollen Einleitung zu seinem Buche »D. Volkslieder aus Oberhessen« (Marburg 1885), S. LIX ff. zusammengestellt. Ihm gebührt das Verdienst, unter den Neuern zuerst auf die Wichtigkeit der Arbeitsgesänge für die Geschichte des Volksliedes hingewiesen zu haben. Einzelnes findet man auch in dem Aufsatze von G. Simmel, »Psychologische und ethnologische Studien über Musik«, Ztschr. f. Völkerpsychologie u. Sprachw. XIII (1882), besonders S. 291 f. Beide Arbeiten sind mir erst nach dem Erscheinen der 1. Aufl. dieser Studie bekannt geworden.

sonders musikalisch begabtes Volk, und in der That wird es dem Reisenden sofort auffallen, wie viel er singen hört. Der Aegypter singt, wenn er in sich versunken auf seinen Fersen hockt oder auf einer Strohmatte ausgestreckt am Boden liegt, wenn er hinter seinem Esel herspringt, wenn er Mörtel und Steine am Baugerüste emporträgt, bei der Feldarbeit und beim Rudern; er singt allein oder in Gesellschaft und betrachtet den Gesang als eine wesentliche Stärkung bei seiner Arbeit und als einen Genuss in seiner Ruhe. Es fehlt diesen Liedern eigentlich die Melodie; sie werden alle in bestimmtem Rythmus ... durch die Nase gesungen und zwar so, dass unter sechs bis acht Haupttönen vom Sänger beliebig gewechselt wird, je nachdem gerade seine Seelenstimmung ist. Der Charakter dieser so entstandenen Melodie ist sehr monoton und für ein europäisches Ohr ohne Wohlklang.«[1])

Von den Ostafrikanern berichten Burton und Speke[2]): »Sie haben an der Harmonie ihre Freude. Der Fischer singt zum Ruderschlag, der Träger, wenn er seine Last schleppt, die Frau, wenn sie ihr Korn zermalmt.« Ueber die Ussukuma (am Südufer des Victoria Nyanza) erzählt P. Kollmann[3]): »Bei allen Arbeiten ist es üblich, dass gesungen wird. Trugen die an der Station Muanza beschäftigten Leute Steine oder Gras, so lief stets ein Mann längs, vor oder hinter dem Zug, der unter tanzartigen Bewegungen vorsang, worauf dann der ganze Zug ein-

1) Bädeker's Aegypten I, S. 24.

2) a. a. O. S. 330.

3) Der Nordwesten unserer ostafrikanischen Kolonie (Berlin 1898), S. 117.

fiel. Bei grosser Anzahl von Leuten erklangen diese Lieder trotz ihrer Einförmigkeit melodisch, oft mit einer etwas melancholischen Klangfarbe.« In seinen Mittheilungen über die Sotho-Neger schreibt der Missionar K. ENDEMANN[1]): »Bei dem Gefallen an Musik ist es natürlich, dass auch viel gesungen wird. Der einzelne Arbeiter singt gern bei seiner Arbeit. Arbeiten in Gesellschaft, die sich im Takt ausführen lassen, werden oft mit Gesang begleitet. Zum Tanze wird immer gesungen. Die Weise, die der Einzelgesang hat, ist gewöhnlich so beschaffen, dass sie in der Höhe anfängt und regellos in die Tiefe geht. Der Text ist dann ein beliebig ersonnener. Zum Tanze wird im Chor gesungen, ebenso bei im Takt ausgeführten Arbeiten. Daneben gibt es auch Sologesänge mit Begleitung, die besonders auf den kχoro beim Fellgerben[2]), Karossnähen, Korbflechten u. dgl. Arbeiten zur Aufführung kommen. Die Textzeilen werden vom Solosänger willkürlich eingetheilt; oft fängt er in der Mitte an und bringt erst hernach den Anfang des Stückes. Auch die einzelnen Zeilen werden noch in Stücke auseinander gerissen; oft

1) Ztschr. f. Ethnographie VI (1874) S. 30.

2) Darüber berichtet der Verfasser an anderer Stelle (S. 26): »Das Gerben der Felle geschieht, soweit ich es beobachtet habe, auf folgende Weise: Grosse Felle, von Rindern z. B., die man zu Karossen verarbeiten will, werden frisch oder eingeweicht glatt auf der Erde ausgespannt und mit langen Dornen als Speilern befestigt. Ist das Fell getrocknet, so wird es mit dem Dächsel gerauhet, um Fett und Fleischtheile zu entfernen. Dann wird es mit Fett eingeschmiert und mit den Händen weich gerieben und geknetet. Zu letzterem Behufe sitzt eine ganze Gesellschaft um das Fell herum, von der jeder Theilnehmer seines Ortes daran arbeitet, was gern taktmässig unter lustigem Gesange geschieht.«

wird eine mehrmals hintereinander wiederholt. Die Begleitung macht erst die Einleitung mit dya ŏé é, dya ŏé é, oder ha oó ho ho ho ho ho o ho ho oder ähnlich. Mitunter werden zwei begleitende Chöre gebildet, von denen der eine die Cadenz in tiefem Tone anfängt, worauf der zweite in höherm Tone einsetzt. Dies geschieht einigemal hintereinander. Dann fängt der Solosänger an; währenddem singt die Begleitung fort. Zwischen jeder Pause des Solosängers bildet die fortsingende Begleitung gleichsam das Zwischenspiel. Beginnt eine neue Strophe, so setzt der Solosänger oft in anderem Tone ein; dies wird dann von der Begleitung ebenfalls befolgt. Von Harmonie ist dabei nicht die Rede. Die Aufzeichnung der Weisen ist schwierig, da die Sotho-Tonleiter nur ganze Töne hat, dazu jedesmal wieder anders gesungen wird als vorher.«

Ein berühmter französischer Reisender des 17. Jahrhunderts[1]) macht bei Besprechung der Mingrelier folgende Bemerkung: »Da diese Völker über alle Begriffe träge und weichlich sind, so feuern sie sich bei der Arbeit dadurch an, dass sie stark singen und brüllen, womit sie sich gegenseitig betäuben. Es ist wahr, dass es eine im ganzen Orient fast allgemeine Gewohnheit ist, sich durch Gesang zur Arbeit zu ermuntern. Dass dies ebensowohl von der Trägheit des Geistes als von der Weichlichkeit des Körpers kommt, sieht man daran, dass diese Gewohnheit um so stärker wird, je weiter man nach Süden kommt. In Indien z. B. könnten die Schiffer kein Tau an-

1) Voyages du chevalier CHARDIN en Perse et autres lieux de l'Orient. Nouvelle édition par L. LANGLES. (Paris 1811), I p. 160.

ziehen oder auch nur anfassen ohne zu singen. Die Kameele und Ochsen sind daran gewöhnt, mit Gesang geleitet zu werden, und je nachdem ihre Last schwer ist, muss man stärker und anhaltender singen.

Ueber die Bewohner der Molukken sagt W. Joest[1]): »Die Leute singen und tanzen nicht nur unermüdlich bei ihren oft zwei- und dreimal 24 Stunden dauernden geselligen Zusammenkünften, auch jede im Wald, auf dem Felde u. s. w. in Gemeinschaft unternommene Arbeit wird von Gesang begleitet. Die Träger, die den nicht immer leichten Reisenden im Tragsessel durch den Wald oder über schmale und schlüpfrige Bergpfade schleppen, singen, auch wenn ihnen der Schweiss am ganzen Körper herabläuft, unermüdlich, trotz Last und Hitze, ebenso die Ruderer.» Damit stimmt Freycinet[2]) überein, der von den Timoresen sagt: »Wenn sie arbeiten, singen sie fast ohne Unterlass, besonders dann, wenn die Beschäftigung das Zusammenwirken mehrerer Individuen und eine gewisse Gleichzeitigkeit des Handelns erfordert, z. B. beim Rudern einer Pirogue, beim gemeinsamen Tragen schwerer Lasten, beim Stampfen des Reises, ebenso aber auch um sich gegenseitig bei der Arbeit zu ermuntern.« An einer andern Stelle[3]) vergleicht derselbe Reisende diese Arbeitsgesänge mit den Tanzliedern und betont, dass für jede Arbeitsart die Sangweise eine besondere und immer dieselbe ist. Ebenso beobachtete der

1) »Malayische Lieder und Tänze aus Ambon und den Uliase« im Internat. Archiv f. Ethnographie V, S. 4.

2) Voyage autour du monde I, 665, citiert bei Simmel a. a. O.

3) Péron et Freycinet, Voyage de découvertes aux terres australes (Paris 1824) p. 60. 67.

schon genannte W. Joest bei den Buschnegern in Guyana, dass »gemeinschaftliche Arbeiten, wie Rudern, das Fällen und Heben schwerer Bäume u. s. w. stets mit Gesang begleitet werden.«[1])

Nicht minder ausgeprägt ist diese Gewohnheit bei den Südsee-Insulanern. Von den Bewohnern Taheiti's erzählt der englische Missionar Ellis[2]): »Ihre Lieder waren meist historische Balladen, die in ihrem Charakter sich nach dem Gegenstande änderten, den sie behandelten. Sie waren erstaunlich zahlreich und jeder Lebensperiode und jeder Gesellschaftsklasse angepasst. Den Kindern wurden diese Ubus, wie sie genannt wurden, zeitig gelehrt, und sie fanden grosse Freude darin, sie herzusagen. . . . Sie hatten ein Lied für den Fischer, ein anderes für den Bootzimmerer, ein Lied beim Umhauen eines Baumes zu singen, ein Lied, wenn das Boot ins Wasser gelassen wurde.« . . . Auch »die Maori singen zu jeder Arbeit, jedem Tanze, beim Rudern, beim Spiele, beim Auszug in den Krieg.«[3])

Es liessen sich diese Zeugnisse noch vermehren. Ich muss mich damit begnügen, noch drei anzuführen, die sich auf uns näher liegende Gebiete beziehen. Das Eine ist von Hamann[4]) und lautet: »Es giebt in Curland und Livland Striche, wo man das undeutsche Volk bei aller Arbeit singen hört;

---

1) Joest, Ethnographisches u. Verw. aus Guyana, S. 67.

2) Polynesian Researches IV.

3) Ratzel, Völkerkunde I, S. 180.

4) Kreuzzüge eines Philologen (Schriften, herausg. v. F. Roth, II, S. 304), angeführt in Herders »Stimmen der Völker«, wo sich Aehnliches mehr findet. Vgl. auch H. Neus, Ehstnische Volkslieder (Reval 1850), Einleitung.

aber nur eine Kadenz von wenig Tönen, die viel Aehnlichkeit mit einem Metro hat. Sollte unter ihnen ein Dichter aufstehen, so würden alle seine Verse nach diesem Masstab ihrer Stimmen sein. So ward Homers monotonisches Metrum sein durchgängiges Silbenmass.«

Annette von DROSTE-HÜLSHOFF[1]) berichtet aus dem niedersächsischen Gebiete: »Obwohl sich keiner ausgezeichneten Singorgane erfreuend, sind die Paderborner doch überaus gesangliebend; überall, in Spinnstuben, auf dem Felde hört man sie quinkelieren und pfeifen; sie haben ihre eigenen Spinn-, ihre Acker-, Flachsbrech- und -rauflieder; das letzte ist ein schlimmes Spottlied, das sie nach dem Takte des (Flachs-)Raufens jedem Vorübergehenden aus dem Stegreif zusingen.« In der Einleitung einer vor wenigen Jahren erschienenen Sammlung nassauischer Volkslieder heisst es: »Mit Gesang ziehen die Schnitter hinaus und wieder zurück; mit Gesang bringen sie das letzte Fuder der Feldfrucht ein; singend wird auch die letzte Garbe ausgedroschen. Das Lied begleitet die Mädchen in den Wald zum Beerensammeln, ebenso zu denjenigen häuslichen Verrichtungen, welche sie unter Mithülfe ihrer Genossinnen

1) Letzte Gaben, 261, citirt bei REIFFERSCHEID, Westfälische Volkslieder, S. 188. — Mit ganz ähnlichen Worten schildert E. SCHATZMAYR in der Ztschr. d. Vereins für Volkskunde III (1893) die Sangeslust der ladinisch sprechenden Friauler. »Dem Furlaner ist Lied und Gesang Lebensbedürfniss: von früh morgens bis spät abends, bei der Arbeit auf dem Felde und in der Werkstatt, auf der Wanderschaft und daheim in Haus und Garten hört man ihn singen. Mehr noch die Furlanerinnen. Einzeln und in Chören, in Feld und Wald, in den Spinnereien, auf den Wegen und Steigen, nach dem Vesperläuten erschallen ihre mehr oder minder fröhlichen Gesänge (villotte).«

vornehmen, wie z. B. das Honigkochen, Bohnenschneiden, Flachsreffen, Wollewaschen, und wo sich das ganze Dorf zu gemeinsamer Arbeit zusammenfindet, z. B. bei der Schafschur, erklingen unausgesetzt fröhliche Weisen.«[1])

Weniger bekannt ist, dass auch die alten Griechen neben ihren kunstmässigen Liedern derartige volksthümliche Gesänge kannten. Wie verbreitet und alltäglich sie waren, geht daraus hervor, dass es für sie je nach der Arbeit, zu der sie gehörten, uralte Namen gab (*ἱμαῖος*, *ἴουλος*, *λιτυέρσης*, *εἰλινος*), welche schon die Alexandriner nicht mehr recht zu deuten wussten.[2]) So kannte man besondere Weisen für das Kornschneiden, das Stampfen der Gerstenkörner[3]), das Getreidemahlen auf der Handmühle, das Treten der Trauben beim Keltern[4]), das Wollspinnen, das Weben, ferner Lieder der Wasserschöpfer, der Seiler[5]), der Bader, der Färber, der Wächter, der Hirten, der Taglöhner, die ins Feld hinausziehen[6]).

Die letztgenannten Beispiele mögen immerhin Fälle betreffen, wie sie auch bei uns noch sehr häufig vorkommen, wo ein Volkslied zur Arbeit gesungen wird, ohne dass es zu derselben eine andere Beziehung hätte, als die des angenehmen Zeitvertreibs bei einer einförmigen, das Denken nicht be-

1) E. H. WOLFRAM, Nass. Volkslieder, Berlin 1894, S. 13.

2) Vgl. das interessante Fragment des TRYPHON bei ATHEN. XIV, S. 618[d].

3) *πτισσικὸν μέλος* nach POLLUX IV, 55.

4) *ἐπιλήνιον μέλος*: ATHEN. V, S. 199[a].

5) ARISTOPH. Frösche 1297 und dazu d. Schol.

6) Vgl. auch BERGK, Griech. Litteraturgeschichte I, S. 352 f.

sonders in Anspruch nehmenden Verrichtung. Dass der Gesang auch in diesem Falle die Arbeit erleichtert, ist schon in alter Zeit beobachtet und ausgesprochen worden[1]). Aber die Mehrzahl jener Gesänge gehört doch zu Arbeiten, die an sich von ausgeprägt rhythmischer Natur sind. Dass hier das Verhältniss ein anderes ist, dass eine gewisse Abhängigkeit in den Massverhältnissen zwischen Arbeitsbewegung und Gesang besteht, ist unverkennbar. Welches ist aber von beiden Elementen das massgebende? Wir werden nach den vorausgegangenen Erörterungen kein Bedenken tragen dürfen, der Arbeit die leitende Rolle zuzutheilen. Die Gesänge werden durch den rhythmischen Verlauf der Arbeit hervorgerufen und passen sich dem Tempo derselben an. Bergk hat darum gewiss Recht, wenn er sich den Gesang der Wasserschöpfer vorstellt als »ein eintöniges Wiederholen von Naturlauten, welche die gleichförmige Bewegung des Arbeiters begleiteten«. Noch heute schöpfen die Beduinen das Wasser für ihr Vieh »zu dem Takt des Brunnenliedes, das man an allen Brunnen in den Wüsten Syriens und Mesopotamiens hört«.[2]) Villoteau fand den gleichen Gesang bei den ägyptischen Wasserschöpfern und hat denselben sogar in Noten gesetzt[3]); aber er hat gewiss Unrecht, wenn er meint, jene Leute »verrichteten alle ihre Bewegungen beim Wasserschöpfen nach

1) Zeugnisse bei Böckel a. a. O., S. LXI f.

2) Sachau, Reise in Syrien u. Mesopotamien (Leipzig 1883) S. 115.

3) Abhandlung über die Musik des alten Aegyptens (aus der Description de l'Egypte übersetzt), Leipzig 1821, S. 86 f. Anm. — Ebenso singen bei den Tamulen die Brunnentreter: Graul, Reise in Ostindien IV, S. 199.

dem Takte der ihnen eigenen Lieder«. Vielmehr sind die Lieder, wie die Noten ersehen lassen, in ihrem Zeitmass den Bewegungen des Schöpfenden angepasst.

Der deutlichste Beweis für die rhythmische Unselbständigkeit dieser Gesänge liegt aber wohl darin, dass, wenn sie sich von der Arbeit loslösen, zu der sie gehören, künstliche Hilfsmittel nöthig sind, um ihnen den Rhythmus zu verleihen, sei es Stampfen mit den Füssen, Händeklatschen oder ein Schallinstrument. Bei den Somâl und Danâkil »begleitet Musik den Gesang nur in seltenen Fällen, und dann ist es nur das Tantam-Schlagen der Trommel, der Klang der Darbuka oder das Rasseln mit einer Holzklapper, das lediglich den Zweck hat, den Taktschlag zu verstärken. Das letztere ist besonders der Fall bei dem Hochzeitsgesang der südlichen Somâl oder dem Gerâr, dem Liede vom Kameelrücken, wenn man sich entschliesst die Thiere einmal zu reiten.«[1])

»Bei den Bewohnern der Andamanen beziehen sich die Stoffe der Gesänge auf die alltäglichen Beschäftigungen, Jagd, Kampf, Bootbau etc. Musik und Rhythmus entsprechen nicht der Stimmung, die das Lied wiedergeben soll. Jeder von ihnen componirt seine eigene Weise, und es gilt als Bruch der Etikette, die Melodie eines Anderen zu singen, hauptsächlich die eines Verstorbenen. . . Als Begleitung des Tanzes und Gesanges ist Händeklappen üblich, sowie das Schlagen der Pukuta, eines Klangbrettes, das, im Boden befestigt, mit dem Fusse

1) Paulitschke, a. a. O. S. 250.

rhythmisch geschlagen wird. Ein besonderer Effekt kommt dadurch zu Stande, dass plötzlich der Gesang abbricht und dann nur das rhythmische Schlagen der Pukuta zu vernehmen ist.«[1])

Diese Beispiele, denen sich viele andere anreihen liessen, zeigen klar, dass der Gesang jener primitiven Völker eines metrischen Regulators bedarf. Als solcher ist aber offenbar nicht in letzter Linie der Schall anzusehen, der von der Trommel, der Pukuta oder den klatschenden Händen, den stampfenden Füssen ausgeht, sondern die rhythmische Körperbewegung, welche diesen Schall hervorruft. Der Bewegungsrhythmus ist also die Ursache des rhythmischen Verlaufs der Sprachlaute, und wir dürfen vorläufig annehmen, dass letzterer ohne ersteren nicht möglich ist. —

Ich habe mich in diesem Kapitel absichtlich auf Beobachtungen beschränkt, welche die weite Verbreitung und den universellen Charakter der Arbeitsgesänge bezeugen, ohne auf die besonderen Verrichtungen näher einzugehen, zu denen sie gesungen werden. Diese aber können wieder von sehr verschiedener Art sein, und es wird schon der besseren Uebersicht wegen nöthig sein, sie mit Rücksicht auf die Rolle, die der Gesang dabei spielt, in eine bestimmte Ordnung zu bringen. Der Arbeitsgesang muss sich aber verschieden gestalten und verschieden wirken, je nachdem die Arbeit von einer einzelnen Person selbständig oder von einer Gemeinschaft von Menschen in gegenseitiger Abhängigkeit verrichtet

1) HAGEN, a. a. O. S. 20 f.

wird. Wir können darnach zunächst zwischen Einzelarbeit und Gemeinschaftsarbeit unterscheiden.

Die Einzelarbeit wird überall da als vorhanden anzunehmen sein, wo ein Arbeiter unabhängig von andern seine Bewegungen gestaltet, was nicht ausschliesst, dass er mit andern zusammen in demselben Raume sein Werk verrichtet. Sie wird also bei einer Mehrzahl von Spinnerinnen in einer Spinnstube, deren jede für sich ihre Spindel dreht oder ihr Spinnrad in Bewegung setzt, ebenso gegeben sein, wie bei einer einzeln für sich thätigen Frau. Begleitet Gesang die Arbeit, so wird er sich allerdings bei einer Mehrzahl von gesellig arbeitenden Personen zum Chorgesang gestalten, und es werden auch die Arbeitsbewegungen dem entsprechend bei Verschiedenen gleichartig im Rhythmus verlaufen. Aber wir werden doch auch in solchen Fällen so lange von Einzelarbeit zu reden haben, als jedem Arbeiter sein besonderes Arbeitspensum obliegt, dessen Bewältigung er selbständig vollzieht.

Anders liegt der Fall bei der Gemeinschaftsarbeit[1]), bei welcher mehrere zur Bewältigung einer Arbeitsaufgabe zusammenwirken müssen. Hier lässt sich ein abgesondertes Arbeitspensum für den Einzelnen aus der Gesamtleistung gar nicht auslösen. Die Aufgabe als Ganzes verlangt Arbeitshäufung, d. h. die Gemeinschaft einer Mehrzahl gleichzeitig und gleichartig arbeitender Personen. Diese Arbeitsgemeinschaft kann durch technische oder wirthschaftliche Rücksichten gefordert werden.

1) Ueber die Arbeitsgemeinschaft und ihre Arten habe ich ausführlicher in meiner Entstehung der Volkswirthschaft, 2. Aufl., S. 256ff. gehandelt.

Im ersteren Falle ist die Arbeit des Einzelnen für sich allein, wenn auch nicht immer unmöglich, so doch unergiebig oder völlig wirkungslos. Entweder verlangt sie eine wechselweise Kraftaufbietung mehrerer zur Herstellung des nothwendigen Arbeitsrhythmus: Arbeiten im Wechseltakt (oben S. 29 f.), oder sie erfordert gleichzeitige Kraftaufbietung aller Betheiligten: Arbeiten im Gleichtakt. Immer aber ist der einzelne Arbeiter in den Massverhältnissen seiner Bewegung nicht frei, sondern an seine Genossen gebunden. Die Gesänge sind in diesen Fällen entweder reine Chorgesänge oder Wechselgesänge; bei letzteren ist der Vorsänger zugleich auch Vorarbeiter. Sie unterstützen das technisch nothwendige Gleichmass der Bewegungen und gestalten sich bei den Arbeiten im Gleichtakt geradezu wie ein fortgesetztes Kommando.

Im zweiten Falle sind es hauptsächlich die durch Witterungsgefahren, Furcht vor Kapitalverlusten und dergl. gegebenen Rücksichten, welche zur Aufbietung einer grösseren Arbeiterzahl bei solchen Arbeitsaufgaben zwingen, die auch der Einzelne bewältigen könnte, aber nur in unverhältnissmässig langer Zeit und oft zum Schaden des Produkts (Ernte, Mauerbau, Schneeschaufeln, Erdarbeiten etc.). Die technische Natur der Arbeit nöthigt hier nicht dazu, dass alle Arbeiter sich in demselben Tempo bewegen, und in der Regel werden unter unseren Kulturverhältnissen die Einzelnen (z. B. die verschiedenen Maurer an einem Bau) bald rasch, bald langsam arbeiten. Aber auf andern Stufen der wirthschaftlichen Entwicklung ist nachweisbar auch hier der Gesang als Mittel angewendet worden und wird heute noch angewendet,

um ein volles Gleichmass der Arbeitsbewegungen bei allen Mitwirkenden künstlich herbeizuführen. Die hierher gehörigen Fälle bieten nicht bloss Interesse für die vorliegende Untersuchung; sie sind auch socialgeschichtlich von der grössten Bedeutung, indem sie mit den Einrichtungen der Bittarbeit und der Frohnarbeit eng zusammenhängen. Immer aber erscheint hier der Arbeitsgesang nicht technisch durch die Arbeitsart bedingt, sondern er wird zum Mittel für die Zusammenfassung grösserer Menschenmassen und für die Steigerung ihrer Arbeitsintensität. Dies berechtigt uns, diese Art von Fällen für sich ausführlicher in einem besonderen Kapitel (V) zu behandeln.

Wir würden dann die Arbeitsgesänge, soweit sie auf rein technischer Grundlage erwachsen sind, in drei Gruppen zu sondern haben, die sich an die drei Arbeitsarten: Einzelarbeit (einschliesslich der geselligen Arbeit), Arbeit im Wechseltakt, Arbeit im Gleichtakt anzuschliessen hätten. Die ganze Unterscheidung verfolgt nur den Zweck, das im nächsten Kapitel vorzulegende reichhaltige Material einigermassen übersichtlich zu gruppieren. Scharfe Grenzlinien sind dabei nicht zu ziehen, da meist unsere Quellen sich auf die technischen Eigenthümlichkeiten der betreffenden Arbeitsprocesse nicht einlassen. Bei der Mittheilung von Arbeitsgesängen hat das Bestreben obgewaltet, alle Texte, welche für die Zwecke dieser Untersuchung wichtig sind oder für diejenigen Fächer wichtig werden könnten, denen die weitere Verfolgung der Sache obliegt, im Wortlaut vorzulegen, wo aber für ein Volk mehrere derselben Arbeitsart angehörige Beispiele zur Ver-

fügung standen, das bezeichnendste auszuwählen, die Fundstellen der übrigen jedoch in den Noten nachzuweisen. Vollständigkeit ist natürlich hier mit der schwachen Kraft eines Einzelnen nicht zu erzielen. Bei Texten, die noch nirgends gedruckt oder doch an schwer erreichbaren Stellen zerstreut sind, habe ich alles gegeben, was in meinen Händen war. Ueberall ist darauf gehalten worden, dass der Nachweis für den specifischen Charakter der Lieder als Arbeitsgesänge geliefert werden konnte; wo der letztere nur zu vermuthen war, sind bloss Nachweisungen in den Anmerkungen gegeben worden. Soweit als möglich sind von fremdsprachigen Stücken neben einer dem Originale sich möglichst anschliessenden Uebersetzung auch Proben in der Ursprache abgedruckt. Melodien liessen sich leider nicht überall, wo es wünschenswerth gewesen wäre, beschaffen.

IV.

Die verschiedenen Arten der Arbeitsgesänge.

1. Einzelarbeit und gesellige Arbeit.

a) Zur Handmühle.

Unter allen Arbeiten, welche der Haushalt primitiver Völker erfordert, giebt es kaum eine langwierigere und einförmigere als das Mahlen der Getreidekörner mittels der Handmühle. Ursprünglich blos ein festliegender, oben ebener oder etwas ausgehöhlter Steinblock, auf welchem ein zweiter Stein von dem arbeitenden Menschen mit pressender Kraft vor- und rückwärts bewegt wird[1]), erfordert dieses wenig ausgiebige Werkzeug die Aufbietung erheblicher Körperkraft und erzwingt von selbst eine rhythmische Bewegung der Arme und des Oberkörpers. Auch die spätere bei den Griechen und Römern und noch heute im Orient gebräuchliche Form der Handmühle, bei welcher der obere Stein durch eine Handhabe in kreisende Bewegung gesetzt wird[2]), verlangte noch so mühselige Arbeit, dass sie geradezu als Strafmittel gegen widerspenstige Sklaven benutzt werden konnte.

---

1) Beschreibung in LIVINGSTONES Missionsreisen (übers. von MARTIN), II, S. 268. Vgl. LIPPERT, Die Kulturgeschichte in einz. Hauptstücken I, S. 47. Abbildung auch bei RATZEL, a. a. O. II, S. 70.

2) Abbildung bei NIEBUHR, Reise in Arabien I, Taf. 17 A. PLOSS, Das Weib in der Natur u. Völkerkunde (4. Aufl.) II, S. 425.

Die Mühlenlieder werden darum als besonders reiner Typus des Arbeitstaktliedes an die Spitze dieser Aufzählung gestellt werden dürfen. Zugleich können sie als die zeitlich und räumlich verbreitetste Form dieser Gesänge gelten.

Schon das alte Testament erwähnt das »Lied der Müllerin«, und zu den ehrwürdigsten Resten der griechischen Volkspoesie dürfen gewiss jene drei Verschen aus Lesbos gerechnet werden, die uns Plutarch[1]) aufbewahrt hat:

Nr. 1.

Ἄλει, μύλα, ἄλει·	Mahle, Mühle, mahle!
καὶ γὰρ Πιττακὸς ἄλει,	Denn auch Pittakos mahlte,
μεγάλας Μυτιλάνας βασιλεύων.	Des grossen Mytilene Beherrscher.

Die Verse entziehen sich den metrischen Regeln der Alten, wahrscheinlich weil sie ganz der Bewegung des Mahlsteins folgten, und es mögen tausend ähnliche bei bestimmtem Anlass im alten Hellas entstanden und wieder verschwunden sein. Jedenfalls zeigt die häufige Erwähnung der *ἐπιμύλιοι ᾠδαί* ihre weite Verbreitung, wie sie auch beweist, dass sie sich für das Empfinden der Griechen als eine besondere Liedergattung von ausgesprochener Eigenart aus der Masse ähnlicher volksthümlicher Gesänge heraushoben. Bekannt ist auch der Grottasang aus der Edda. König Frodi lässt Fenja und Menja als Mägde zur Mühle führen:

Nr. 2.

Sie liessen erknirschen die knarrende Mühle:
»Lass uns richten die Kasten und regen die Steine;
Denn noch mehr zu mahlen den Mädchen befahl er.«

1) Sept. sap. conv. c. 14. BERGK, poetae lyr. p. 1035.

Sie drehten rüstig die rollenden Steine
Und sangen in Schlaf das Gesinde Frodis;
Da nahm beim Mahlen Menja das Wort:

»Wir mahlen Gold; die Mühle des Glücks
Macht Frodi reich an funkelnden Schätzen;
Im Reichthum sitz' er, ruhe auf Daunen,
Erwache vergnügt! Dann ist wohl gemahlen« u. s. w. [1]).

Besonders reich entwickelt findet sich diese Gattung von Arbeitsgesängen in Litauen, in den russischen Ostseeprovinzen und in Finnland, wo sich das Mahlen auf der Handmühle bis zum Anfange dieses Jahrhunderts in verkehrsarmen Gegenden erhalten hat. Zunächst sei ein litauisches Müllerinnenliedchen mitgetheilt, das in seinen Eingangsworten lebhaft an das altgriechische Beispiel aus Lesbos erinnert [2]).

Nr. 3.

1. Rauschet, rauschet,
Ihr Mühlensteine!
Mich dünkt, nicht mahlt' ich alleine.

2. Alleine mahlt' ich,
Alleine sang ich,
Alleine dreht' ich die Quirdel.

3. Warum verfielst du,
O zarter Jüngling,
Auf mich armselig Mägdlein?

4. Du wusstest ja wohl,
O Herzensjüngling,
Dass ich im Hof nicht sitze:

5. Bis an die Kniee
Hinein in Sümpfe,
Bis an die Achseln
Hinein ins Wasser...
Armselig meine Tage!

---

1) Die Edda übers. von H. Gering, S. 377 f.

2) Dainos oder Litthauische Volkslieder, herausg. von L. J. Rhesa, Berlin 1843, S. 37 ff. Mit einigen Abweichungen auch bei Nesselmann, Litt. Volkslieder, S. 242 f. Die erste Strophe lautet im Urtext:

Uźkit ûźkit,
Mano girnates,
Dingós, ne wienà malù.

Viel zahlreicher, aber inhaltlich weniger entwickelt sind die vorliegenden lettischen Mühlenliedchen. Es sind, wie überhaupt die Volkslieder dieses Stammes, meist kurze Strophen von je vier achtsilbigen trochäisch gemessenen Versen. Ich lasse einige derselben folgen[1]). Das erste (Nr. 4) ist einer geraubten Braut in den Mund gelegt, welche die Aufforderung ihrer Angehörigen zur Rückkehr ins Vaterhaus zurückweist mit der Begründung, dass sie zu Hause hart habe arbeiten müssen. Auch das zweite (Nr. 5) geht auf die Lage der verheirateten Frau, während sich die drei folgenden (Nr. 6—8) eher auf Mädchen zu beziehen scheinen. Das letzte (Nr. 8) zeigt insofern eine Eigenthümlichkeit, als aus ihm hervorgeht, dass nicht immer die Mahlerin selbst den Gesang anstimmte.

Nr. 4.

Es neeeſchu, es newaru,	Nein, ich geh' nicht; (denn) ich kann nicht;
Jūs man pāri darijāt;	Ihr habt Unrecht mir gethan;
Putej' manio wainadſinis	Staubig wurde mir mein Kränzlein
Dſeernu milnas galinei.	An dem Ende (eures) Mehlsacks;
Sadil' manis gredſeninis	Abgerieben ist mein Ringlein,
Grūtu dſeernu ritinōt;	Als die Mühl' ich mühsam drehte.
Es neeeſchu, es newaru,	Nein, ich geh' nicht; (denn) ich kann nicht,
Jūs man pāri darijāt.	Ihr habt Unrecht mir gethan.

Nr. 5.

Sah nicht recht, im Dunkeln mahlend,
Wer zur Kammer eingetreten.

---

1) Nr. 4 aus A., E. und A. BIELENSTEIN, Studien aus dem Gebiet der lettischen Archäologie, Ethnographie u. Mythologie (S.-A. a. d. Magazin der lettisch litter. Gesellsch.) Riga 1896, S. 65; Nr. 5—8 aus ULMANN, Lettische Volkslieder, Riga 1874, Nr. 77. 198. 197. 235. Andere bei SPROGIS, Pamjatniki S. 263.

War's ein Mehldieb, oder war es
Eine andre Mahlerin?
War kein Mehldieb, der hereintrat,
War auch keine Mahlerin;
Nein, es war die Schwiegermutter,
Eine weisse Haube bringend.

Nr. 6.

Also sprach der junge Roggen,
Als er in die Mühle einging:
Wo ist meine Mahlerin?
Ungeschmücket ist die Mühle.

Nr. 7.

Keinen kümmert's, keinem schadet's,
Wenn ich mahl' vor Sonnenaufgang;
Meine Nachtruh', meine Arbeit,
Beide sind mein Eigenthum.

Nr. 8.

In die Mahlstub' gingen Mädchen,
Mich, die Kleine, nahmen mit sie;
Sollte nicht beim Mahlen helfen,
Lieder sollt' ich ihnen singen.

Auch sonst spielt der Gesang zur Handmühle in den Volksliedern der Letten eine grosse Rolle. Der Bursche, welcher auf die Brautsuche auszieht, bindet sein Rösslein an, um hinter der Mauer auf den Gesang der Mädchen in der Mahlkammer zu lauschen. Es ist ihm gerathen worden, nur eine gute Sängerin auszuwählen, da eine solche auch fleissig sei. Die Mädchen hinwieder klagen über die harte Arbeit, den rauhen Mühlstein. Dieser Zug klingt auch in nachfolgendem estnischen Gesange wieder, dem einzigen, der sich hat auffinden lassen. Der Herausgeber[1]) hat freilich alles gethan, um die wahre Natur dieses schönen Liedes zu verdunkeln. Er überschreibt es »Mahlknecht«, obwohl das Stück als käsſikiwwi laul, d. h. Lied zur Handmühle, bezeichnet ist. Der Ein-

1) H. Neus, Ehstnische Volkslieder, Reval 1850, S. 227. Die Stropheneintheilung ist von mir; Str. 3 fehlt eine Zeile.

gang wird mit Vorstellungen von Zauberwirkungen in Verbindung gebracht, die an der Mühle haften sollen. Aber es geht alles sehr natürlich zu. Das mahlende Weib vergleicht das Geräusch der Mühle mit dem Brausen des Meeres, an dessen Uferfelsen der Mühlstein gebrochen ist, den Meeressand mit dem Malzschrot, das auf der Mühle gemahlen wird. Wäre der Stein doch im Meere geblieben, der für die Mahlerin zur Marter wird! Der Mühsal des Mahlens wird dann echt poetisch in der Schlussstrophe die Freude an dem Gebräu gegenübergestellt, das aus dem Erzeugniss der Mühle bereitet wird.

Nr. 9.

1. Ma laulan merre murrukſiſt,
Merre kalda kalladeſt,
Merre ära ädikaks,
Merre liwa linnakſiſt,
Merre puud puña kiwwiks!

1. Her sing ich ein Meer aus Trümmern,
Meeres Felsen vor aus Fischen,
Meeres Ufer um zu Essig,
Meeres Sand hervor aus Malze,
Meeres Holz zum rothen Steine!

2. Kiwwikene, allikene,
Eks sa wõinud merres mürrada,
Merre kaldas kaswada,
Merre liwas ligutada,

Enne kui meie kamberiſe.

2. Mühlensteinchen, graues Steinchen,
Konntest du im Meer nicht dröhnen,
Mit dem Fels des Meeres wachsen,
Dich im Sand des Meers nicht drehen,
Eh'r als hier in unsrer Kammer?

3. Kiwwi mo käed kullutab,
Kiwwi riib rikkub rinda,
Kiwwi witſa wilib ſõrmi,
Kässipu käed kullutab!

3. Mir zerschrammt der Stein die Hände,
Greift des Steines Staub die Brust an,
Feilt des Steines Reif die Finger,
Schrammt das Treibeholz die Hände!

4. Jahwa, jahwa, kiwwikene,
Umalaid ja linnaklid!
Siis ma kutſun kurnale
Siis ma õiskan õllele
Siis ma karjun kaljale!

4. Mahle, mahle, stolzes Steinchen,
Mahle du denn Malz und Hopfen!
Dann will beim Gebräu' ich rufen,
Dann will ich beim Ahle jauchzen,
Dann will ich beim Kofent kreischen.

Der den Esten nahe verwandte Stamm der Finnen hatte das Glück, schon im vorigen Jahrhundert, als die Handmühle noch in vielen Theilen des Landes im Gebrauche war, in H. G. PORTHAN einen verständnissvollen Erforscher seiner Volksdichtung zu finden. Dieser veröffentlichte 1766—1778 in mehreren Theilen seine Dissertatio de poesi fennica[1]), in der er den Mühlengesängen einen besonderen Abschnitt widmet, was sie schon deshalb verdienen, weil sie unter dem Namen Jauho-Runot eine eigene Gruppe der von Frauen und Mädchen gedichteten Runen bilden. Besonders verbreitet waren sie in den Provinzen Savolax, Karelen und Kajaneborg, wo es noch vielfach an Wassermühlen fehlte, und die Frauen während des Winters darum oft den ganzen Tag die Handmühle drehen mussten. Die Lieder, welche sie dabei sangen, waren zum Theil althergebracht; aber noch immer floss der Born poetischer Neuschöpfung, der in Finnland unter dem Landvolk bis auf die Gegenwart nicht versiegt ist. Die Gesänge werden in getragener Weise und zwar immer von der- oder denjenigen gesungen, welche den Mühlstein drehen, während die übrigen einfach zuhören. Der Inhalt ist sehr manichfaltig, meist ernsten Charakters; bald episch, bald lyrisch, oft satyrisch. Die Liebe spielt jedenfalls auch in ihnen eine grosse Rolle; doch sei es für Männer schwer,

1) Wieder abgedruckt in HENRICI GABRIELIS PORTHAN opera selecta, vol. III, p. 303—381. Auszugsweise übersetzt auch bei Jos. ACERBI, Reise durch Schweden und Finnland, aus dem Engl. übersetzt von CH. WEILAND, Berlin 1803 (Magazin von merkw. neuen Reisebeschreibungen Bd. XXVI), S. 242 ff. und F. RÜHS, Finnland u. s. Bewohner, Leipzig 1809, S. 329 ff.

versichert PORTHAN, Texte der letzteren Art zu bekommen; höchstens könne man sie alten Frauen bei festlichen Gelegenheiten herauslocken. Ich theile im Folgenden drei derselben mit, die besonders charakteristisch sind; man ist natürlich bei der Auswahl auf solche Stücke beschränkt, die sich durch den Inhalt sofort als Mühlengesänge ausweisen oder von dem Herausgeber als solche bezeichnet werden, während viele bei der Mühle gedichtete und gesungene Lieder in den Sammlungen stehen mögen, denen man später ihren Ursprung nicht mehr ansieht.

Nr. 10. [1])

Jauhuos sinä kiwoinen,	Mahle, du mein Steinchen, mahle,
Hywä paasi pauhailko,	Gute Felsenscheibe, rausche,
Somerinen souwatelko,	Dreh' dich selber, kiesgeback'ne [2]),
Minun jauhin wuorollani,	Mir zum Mahlen zugewälzet:
Ilman sormin soutamata,	Dass dich nicht die Finger drehen,
Käden puuta käändämätä,	Nicht die Hand den Holzgriff treiben,
Peukalon palajamata!	Nicht der Daumen kreisen müsse.

Nr. 11. [3])

Vordem gab man nach der Sitte	Einem matten Pferd zu fressen,
Einem müden Ross zu trinken,	Einer fleiss'gen Magd zu essen.

1) Nach PORTHAN a. a. O. S. 372, nach dessen lateinischer Uebersetzung die hier gegebene deutsche verfasst ist. Ein längeres, in den Anfangszeilen diesem nahezu gleichlautendes Lied findet man in »Kanteletar, Die Volkslyrik der Finnen«. Ins Deutsche übertragen von HERMANN PAUL, Helsingfors 1882, S. 87 f. Diese vortreffliche Uebertragung vereinigt die besten Lieder der berühmten Sammlung von ELIAS LÖNNROT.

2) Wörtlich nach PORTHAN: e glarea concrete (scil. lapis molaris) remigato.

3) PAUL a. a. O., S. 88 f. Das Original hat natürlich keine Endreime. Der Vers ist der in der finnischen, wie in der estnischen, lettischen und litauischen Poesie allgemeine trochäische Vierfüssler

Mit des Vaters Mühlstein mahlt' ich,
Wie im Laub die Winde wehen:
Doch der Fremden Mühle mahl' ich
Schwer, als müsst' ich Berge drehen.
Warum klagst du, böser Mühlstein,
Drehst dich unter Jammertönen?
Was bedeutet dein Geächze,
Was dein Schnarren und dein Stöhnen?
Meinst, dass ich zu wenig thäte,
Möchtest, dass ich flinker drehte?

Nicht doch! dich wird's wenig kümmern,
Keinen Stein wird es erbarmen,
Wenn vor Arbeit ich vergehe,
Wenn die Kräfte mir versagen,
Wenn ich sterben muss, ich Arme,
Wenn sie mich zu Grabe tragen.

Nr. 12. [1])

Meinem Jakob mahl' ich (einsam),
Treib' die Mühle meinem Lahmfuss;
Aber mir mahlt Jakob nimmer,
Treibt der Krummfuss nicht die Mühle,
Stösst den Stein nicht, dass er tönet.
Gut ist's zwar, dem Lahmfuss eigen,
Glück, des Hinkers Frau zu sein.
Denn der Krummfuss nähret reichlich
Mich mit Fischen aus dem Wasser,
Und man schleppt ihn nicht zum Kriege,
Nicht zum Kampf wird er gefordert.
Wol als Greisin (einst) noch mahl' ich,
Lass' die Mühl verschimmelt [2]) rauschen;
Mir mahlt keine Schwiegertochter,
Dreht die Mühle keine Sohnsfrau.

(Runometer) mit starker Anwendung der Alliteration und freier Behandlung des ersten Fusses.

1) Aus dem Lateinischen bei PORTHAN, S. 368—370 von mir ins Deutsche übertragen mit Benutzung der (nicht metrischen) Uebersetzung von RÜHS a. a. O., S. 334 ff. PAUL, S. 162 f. giebt das Lied in stark abweichender Fassung.

2) PORTHAN übersetzt: »situ aures obductae«, h. e. aetate iam ultra iuveniles annos provecta.

O, wenn mein Vertrauter käme,
Mir vorhergeseh'n erschiene,
Würd' bald einen Kuss ihm bieten,
Meinen Mund würd' ich ihm reichen.
Doch nichts hör' ich vom Geliebten;
Drum quält abends mich die Sehnsucht;
Mehr noch leid' ich, geh' zur Ruh' ich,
Und die Nacht ist mir verdriesslich.
Neu erwach' ich voller Kummer;
Meine Hand greift dann in's Leere,
Meine Rechte hascht nur Täuschung.
Wie sollt' mich mein Loos nicht reuen!
Früh' empfind' ich die Beschwerde,
Treib' die andern ich zur Arbeit,
Und am Abend sie vereinend,
Einsam selbst die Nacht verbringend
In dem gattenleeren Bette.
Kein Gefährte ist vorhanden,
Der mir sanft die Seite streichle,
Der mich unterm Arme kitzle.
Weh! nicht hört man den Geliebten
Vor dem Hause lauten Schalles
Holz zerspalten auf dem Platze,
Scheiter klaftern bei der Thüre,
Unterm Fenster sich verweilend.
Komm, o Freund, zu meinem Lager,
Lenke zu mir deine Schritte.
Doch nicht heftig schrei' nach dir ich:
Sicher wird Natur dich treiben,
Dich dein Blut bald zu mir führen.
Dann, wenn du zu mir zurückkommst:
Nahe, nahe, meine Freude!
Eng umschling' mich, du mein Herzchen!

Wie nahe das erste dieser Lieder inhaltlich dem vorhergehenden estnischen steht, ist leicht zu erkennen. Das zweite spiegelt die Gedanken eines dienenden Mädchens wieder. Das dritte enthält die beweglichen Klagen einer kinderlosen Ehefrau, deren

verkrüppelter Mann längere Zeit auf Fischfang abwesend ist. Das Lied zeigt eine ganz merkwürdige Aehnlichkeit mit einem Gesange aus Tripolis, dessen Entstehung auf eine Waizen mahlende Frau zurückgeführt wird, die seit neun Jahren mit einem kranken Manne verheiratet war.[1])

Damit gelangen wir zu denjenigen Ländern, in welchen noch heute die Handmühle üblich und mit ihr der Mühlengesang lebendige Thatsache ist. Die zahlreichsten Zeugnisse liegen aus Afrika vor, wo meist noch der primitive Reibstein im Gebrauch ist. W. JUNKER[2]) berichtet: »Eine Anzahl Frauen begleitet regelmässig die Araberzüge in den Negerländern, und da nur ein Theil der Sklavinnen ihren Herren folgt, sieht man da genau, wie unverhältnissmässig die Frauen durch die Arbeit der Mehlbereitung, ja schon während des Marsches durch das Schleppen der schweren Mahlsteine, überbürdet sind. Oft genug hörte und sah ich die Mädchen noch tief in der Nacht vor ihrer Murhaka kauern und unter zitterndem, schwermüthigem Gesang, tief Athem holend das Mehl reiben. Oft erheben sie sich auch mitten in der Nacht vom Lager und gehen an die Arbeit; denn ihre Herren und deren Diener wollen ja frühmorgens ihre Kisra oder Assída essen; der kommende Tag aber ist wieder der mühevollen Reise geweiht. — Die regelmässige Ernährung von drei Dienern erfordert beiläufig die Arbeitskraft eines Mädchens.« Auch der Missionar KRAFT[3]) erzählt von

1) STUMME, Tripolitanisch-tunesische Beduinenlieder (Leipzig 1894), S. 60.

2) Reisen in Afrika II, S. 216 f.

3) Bei ANDREE a. a. O., S. 504.

den Frauen der Danákil: »Oft hört man sie in der Nacht, wenn sie Getreide zwischen Steinen zerreiben, melodisch singen und guten Takt halten.« Der englische Reisende FELKIN theilt folgenden Gesang mit, den er im östlichen Sudan von den kornmahlenden Frauen eines Abends vernahm:

Nr. 13.

Schafft und mahlt flink; denn die Dschellabah sind stark,
Und arbeiten wir nicht, so schlagen sie mit Stöcken,
Und haben sie keine Stöcke, so schiessen sie mit Flinten;
Schafft und mahlet aus aller Kraft![1])

SCHWEINFURTH[2]) fand bei den Kredj unter dem Kornreservoir eines Dorfältesten eine Art öffentlicher Mahlstätte zwischen den Pfählen hergerichtet, an welcher vier Sklavinnen unter taktmässigem Gesange dem Geschäft des Kornmahlens oblagen. Auch WISSMANN[3]) beobachtete bei den Bassonge zwei Frauen, die im Freien unter schattigen Ölpalmen singend das Reiben der Hirse besorgten. Ebenso vereinigen sich bei den Bassutos oft mehrere Frauen zu gemeinsamem Mahlen; »ihr Gesang schliesst sich genau dem taktmässigen Klingen der Ringe an, die sie an den Armen tragen.«[4]) Endlich berichtet LIVINGSTONE[5]) von einem Gesange, den die kornmahlenden Batusifrauen auf seine eigene Reise gedichtet hatten und der also lautete:

---

1) Citiert bei RATZEL, Völkerkunde II, S. 429. Die Dschellabah sind Sklavenhändler und Sklavenjäger.

2) Im Herzen von Afrika II, S. 393 f.

3) Unter deutscher Flagge quer durch Afrika, S. 120.

4) CASALIS, Les Bassoutos (Paris 1856), S. 150.

5) Letzte Reise II, S. 222.

Nr. 14.

Oh, der Marsch des Bwanamokolu nach Katanga,
Oh, der Marsch nach Katanga und zurück nach Udjiji!
Oh, oh, oh!

Auch in den weiten Ländern Asiens ist die Handmühle noch viel im Gebrauch, und zwar noch jetzt in derselben Form, wie sie schon im alten Testament vorkommt. In der Regel drehen zwei Frauen an einer Mühle zusammen; ihr Tagewerk beginnt schon am frühen Morgen, in zahlreichen Familien bereits um drei Uhr. In wohlhabenden Häusern haben Sklavinnen oder gemiethete Frauen, die von Haus zu Haus gehen, dieses Geschäft zu verrichten.[1]) Ueberall wird dabei gesungen; Mühlenlieder aber sind nur bekannt geworden aus Britisch-Ostindien, wo sie ein fleissiger Sammler, Georg A. Gierson im Distrikt Bihar der Präsidentschaft Bengalen mit Hilfe eines angesehenen Eingeborenen ermittelt hat. Sie sind aus dem Munde von Frauen aufgezeichnet zusammen mit zahlreichen ähnlichen Liedern, die von Frauen aller Stände gesungen werden. Die Gesänge zur Mühle bilden unter diesen Frauenliedern, ähnlich wie in Finnland, eine besondere Gruppe, die man jat'sar nennt (jat, Mühle, jat'sar, wörtlich: Mühlenhaus). Sie sind im östlichen Bhojpuri-Dialekt abgefasst und genau so wiedergegeben, wie sie gesungen werden. Sie bieten desshalb gewisse metrische Unregelmässigkeiten, die der Herausgeber darauf zurückführt, dass sie lange Zeit mündlich fortgepflanzt wurden, und

1) Näheres bei Ross C. Houghton, Women of the Orient (Cincinnati 1877), S. 359 ff. Vgl. auch Wellsted, Reisen in Arabien I, S. 248 f.

dass dabei die Melodie den einzigen Anhaltspunkt für das Gedächtniss bildete. »Man kann jede beliebige Zahl von Silben, kurz oder lang, in eine Zeile zusammenpacken, so lange das Bedürfniss des musikalischen Ictus befriedigt ist«. Mühlenlieder sind in der Sammlung im Ganzen vier[1]). Das erste derselben hat nicht weniger als dreissig Strophen. Es enthält eine unter den Indern sehr populäre Romanze, in der von einem Rajputenweib erzählt wird, das sich lieber tötete, als dass es die Frau eines muhammedanischen Eroberers wurde. Das zweite, unten mitgetheilte, ist eine Klage über die Abwesenheit des Geliebten. Das dritte schildert die nächtliche Begegnung einer verheirateten Frau mit einem Königssohn, dem sie sich nicht ergeben will. Im letzten endlich wird eine rührende Legende erzählt von Basti Singhs Frau, zu der der ältere Bruder ihres Gatten in sträflicher Liebe entbrannt war. Er ermordet den Bruder auf der Jagd; um dem Toten die gebührenden Ehren zu erweisen, willfahrt die Frau scheinbar den Bitten des Mörders; er führt sie vor die Leiche; aber das Feuer der Gattenliebe ist so gross, dass von ihrem Busen Flammen ausgehen, die den Scheiterhaufen in Brand setzen und mit dem Leichnam auch die Witwe als Sati verzehren. Das Lied ist von wunderbarer Schönheit und dramatischer Lebendigkeit. Es kann hier nur das kleinste der vier Stücke in einer von A. Conrady freundlichst besorgten Transscription[2]) und in einer nach der englischen Ueber-

1) Veröffentlicht sind die 3 ersten im Journal of the R. Asiatic Society of Great Britain and Ireland, new series, Vol. XVI, p. 238—246, das letzte ebendaselbst Vol. XVIII, p. 242—247.

2) Bemerkungen Conrady's: c = tsch, j = dsch; h hinter

setzung von mir verfassten Uebertragung mitgetheilt werden.

Nr. 15.

Refrain: Gahiṛi nadiyā agami bahè rȁma paniyā
pīyā calale moràṅga dĕsavā, biharĕlā rāma chatiyā.

1. Jaum̐ hama janitom̐ ĕ lŏbhiyā jáiba rĕ bidĕsavā
piyá kĕ paĕtavā ĕ lŏbhiyā acarȁ chipaitom̐.
2. Daha ròvè cakavȅ cakaiyā
bichŏhavȁ kaile rāma balamū.
3. Mum̐ha tòra hāve ĕ lŏbhiyā suruja kĕ jŏtiyā
ȁm̐khi tóra hāve ĕ lŏbhiyā amavȁ kĕ phariyā.
4. Nȁka tòra hāve ĕ lŏbhiyā sugavȁ ke thŏravā
bhahum̐ tòra hāve ĕ lŏbhiyā cadhala kamaniyā
5. Á́ṭha tòra hāve ĕ lŏbhiyā katarala panavā
òra tòra hāve ĕ lŏbhiyā kaṛi kaṛi mŏchiyā.
6. Bá́m̐hi tòra hāve ĕ lŏbhiyā sŏbarana sŏm̐tavā
pèṭa tòra hāve ĕ lŏbhiyā puraïni patavā.
7. Pȉṭhi tóra hāve ĕ lŏbhiyā dhŏbiyȁ kĕ paṭavā
gòṛa tòra hāve ĕ lŏbhiyā kĕravȁ kĕ thumhavā.

Uebersetzung.

Refrain: Der Fluss ist tief, und das Wasser fliesst bodenlos. Mein Geliebter ist hinweg zu den Morangs, und mein Busen ist auseinandergerissen.

1. Hätte ich gewusst, o du Habsüchtiger, dass du gehen wolltest zu einem fernen Lande, so hätte ich dein Reisekleid unter meinem Gewande verborgen.

---

einem Consonanten bezeichnet ihn als aspirirten; o, e und die Diphthonge sind immer lang, ausser wenn ˘ darüber; ' bezeichnet, dass ein ursprünglich oder durch Position langer Vokal dem Metrum zuliebe verkürzt ist. — Es ist nicht angegeben, ob die in der Umgangssprache jetzt verstummten auslautenden -a in diesen Volksliedern noch ausgesprochen werden; es ist aber zu vermuten, weil es in der bengalischen und in der ältern Bihari-Poesie der Fall ist, und weil z. B. sŏbarana in Str. 6ᵃ unzweifelhaft so und nicht sŏbarna, wie in der Umgangssprache gelesen werden muss.

2. Die Chakwa-Ente [1]) und ihr Männchen klagen auf dem See, und Ah Ram, mein Geliebter, hat mich verlassen.

3. O Habsüchtiger, dein Gesicht ist wie die Strahlen der Sonne, und deine Augen sind gross wie eine gespaltene Mangofrucht.

4. Deine Nase ist wie ein Papageienschnabel und deine Augenbrauen wie ein gespannter Bogen.

5. Deine Lippen sind roth wie beschnittener Betel, und dein Schnurrbart ist steif.

6. Deine Arme sind wie goldne Stäbe, und dein Magen ist wie ein Lotusblatt.

7. Dein Rücken ist glatt wie eines Wäschers Brett, und deine Beine sind (schlank) wie ein Platanenstamm [2]).

Um zu zeigen, dass auch der neuen Welt diese Mühlengesänge nicht ganz fremd sind, setze ich noch folgende Stelle hierher aus dem Berichte des Leutnants G. M. Wheeler über eine im J. 1874 ausgeführte Reise nach Neu-Mexiko und Colorado [3]). Sie bezieht sich auf das Indianerdorf San Juan, am Rio Grande, etwas oberhalb der Mündung des Rio de Chama gelegen. »Abends durch die Strassen des Dorfes schlendernd, wurde ich auf ein höchst monotones Singen aufmerksam, das fast aus jedem Hause drang. Die zur Thüre hinaufführende Leiter ersteigend, fand ich die Hausmutter beschäftigt, Korn zu mahlen, wozu ein breiter Mahlstein und ein steinernes Pistill diente. Um die rhythmischen Bewegungen der Arme im richtigen Takt zu halten, hatte der

1) Von diesem Vogel (anas casarca) geht die Sage, dass das Weibchen ganze Nächte über die erzwungene Trennung von seinem Männchen klage.

2) Dazu bemerkt der Herausgeber: »These similes, which seem absurd enough in a translation, are perfectly natural to a Hindu mind«.

3) Aus Petermann's geogr. Mittheilungen XXI (1875) S. 449.

Hausvater mit den Söhnen diesen Gesang angestimmt. Ich ersehe aus den Beschreibungen Castañeda's, der die frühesten Streifzüge der spanischen Heere in Neu-Mexiko beschrieb, dass damals die Sitte ebenso herrschte wie heutzutage.«

Inhaltlich zeigen alle diese Gesänge einen gemeinsamen Charakterzug: sie knüpfen an die Lage der Arbeitenden an; sie enthalten Gelegenheitspoesie — hierin sehr unähnlich den »Müllerliedern« der modernen Goldschnitt-Lyrik, welche allgemeine Gefühle zum Ausdruck bringen und selbstverständlich auch in formaler Beziehung mit dem Rhythmus des Mahlens nichts zu thun haben. Die Wind- und Wassermühle erfordert überhaupt kein rhythmisches Arbeiten. Auch bei den verschiedenen Formen der Handmühle sind verschiedene Körperbewegungen nöthig, und vermuthlich wird sich das auch in dem Rhythmus der dazu gehörigen Gesänge ausgesprochen haben. Gedichtet sind sie unzweifelhaft von den arbeitenden Frauen und Mädchen selbst; von mehreren wird ausdrücklich bezeugt, dass sie improvisiert wurden. Alles Leid und aller Kummer, bisweilen aber auch die Freude und der Stolz des Frauenlebens ist in ihnen zu beobachten; sehr häufig bricht ein tiefer Groll auf das Marterwerkzeug durch, das die Dichterinnen zur Hervorbringung der lebenspendenden Nahrung handhaben müssen. Wer fände sich dabei nicht erinnert an die Klage der mahlenden Sklavin im Hause des Odysseus, die der heimgekehrte Dulder in der ersten Nacht vernahm, die er unter dem heimatlichen Dache zubrachte![1]) Epische Stoffe treten nur in In-

1) Homer Od. XX, 105 ff.

dien hervor; auch hier sind sie nicht rein erzählend, sondern in lebendiger dramatischer Form behandelt, und, was die Hauptsache, sie dienen zur Verherrlichung tugendhafter Heldinnen der Vergangenheit, die unter den Frauen ihres Landes nicht minder gefeiert scheinen, als die Helden des Schwertes unter den Männern.

b) Gewinnung und Zubereitung der Spinnstoffe.

Wie das Mahlen und die weitere Verwendung der Brotfrucht, so sind auch die mancherlei Verrichtungen, welche sich an die Gewinnung und Verarbeitung der Spinnstoffe, des Flachses, des Hanfes und der Wolle knüpfen, vorzugsweise Frauenarbeit. Demgemäss finden wir auch hier zahlreiche Arbeitsgesänge. Insbesondere ist der Flachs, an den die Volkssitte auf allen Stufen seiner Entwicklung bis zur fertigen Leinwand so viele sinnige und abergläubische Bräuche geheftet hat, auch ein Liebling der Arbeitspoesie. Neunmal lässt ihn das Sprichwort durch des Menschen Hand gehen: beim Bauen (Säen), beim Reissen (Ernten), beim Riffeln oder Reffen, beim Zetteln oder Streuen, beim Heben (Wiedereinsammeln), beim Brechen, beim Schwingen, beim Spinnen und zuletzt beim Weben. Dabei sind noch einige wichtige Arbeiten vergessen, wie das Rösten, Dörren, Reiben, Hecheln. Die Mehrzahl dieser Arbeiten ist zum rhythmischen Vollzug geeignet. Dennoch ist es bedenklich, unter den vielen in deutschen und andern Volksliedersammlungen umgehenden Flachsliedern bestimmte für das Säen oder Ernten der Pflanze in Anspruch zu nehmen. Manche scheinen Tanzlieder zu sein, die bei den um das Flachs-

feld von den Mädchen und Frauen ausgeführten Reigentänzen gesungen wurden[1]). Als Probe seien einige kurze lettische Lieder mitgetheilt[2]).

Nr. 16.

Flachs mein Brüderchen mir säte;
Sass die Schwägerin am Raine.
Sagt die Schwägerin da sitzend:
»Leindotter ist dort aufgegangen,
Leindotter ist dort aufgegangen,
Aber guter Flachs nicht«.

Nr. 17.

Wachs' und blühe, du mein Flachsfeld,
Nicht verlanget mich nach Silber!
Leg' ich an mein weisses Hemde,
Glänzt es ja wie reines Silber.

Nr. 18.

Keiner hat doch so ein Leben,
Wie dem Flachs ein Leben eigen,
Man rauft ihm heraus die Haare,
Weiter haut man ihm den Kopf ab,
Taucht ihn dann in Wasser unter
Und zerbricht ihm seine Knochen
Endlich zwischen dreien Hölzern.

Ebenso schwer wird es sein, dem folgenden in Deutschland weit verbreiteten Liede[3]) eine bestimmte Stelle bei den zahlreichen Arbeiten des Flachsbaus anzuweisen. In Schlesien wird es gar als Tanzlied

1) Ueber diese, sowie die sonstigen beim Flachsbau üblichen Gebräuche vgl. E. H. MEYER, Deutsche Volkskunde, S. 224 ff. R. ANDREE, Braunschweiger Volkskunde, S. 165 ff.

2) Nr. 16 und 18 aus der Sammlung von BIELENSTEIN (Nr. 4073/4) freundlichst für mich übersetzt von A. LESKIEN; Nr. 17 bei ULMANN Nr. 193.

3) Abgedruckt bei SIMROCK, Die deutschen Volkslieder, Nr. 265.

gesungen, wenn von Mann und Frau um Fastnacht getanzt wird, »damit der Flachs gedeihe«.

Nr. 19.

1. Wenn der Flachs gesäet ist,
So will er auch gejätet sein.
Lieber Mann,
Jätet dann,
So seh' ich meine Freude dran.
Ich kann Flachs sä'n.

2. Und wenn der Flachs gejätet ist,
So will er auch gerupfet sein.
Lieber Mann,
Rupfet dann,
So seh' ich meine Freude dran.
Ich kann Flachs sä'n.

3. Und wenn der Flachs gerupfet ist,
So will er auch gebunden sein.
Lieber Mann,
Bindet dann,
So seh' ich meine Freude dran.
Ich kann Flachs sä'n.

4. Und wenn der Flachs gebunden ist,
So will er auch gereffet[1]) sein.
Lieber Mann,
Reffet dann,
So seh' ich meine Freude dran.
Ich kann Flachs sä'n.

5. Und wenn der Flachs gereffet ist,
So will er auch ins Wasser hinein.
Lieber Mann,
Wässert ihn dann,
So seh' ich meine Freude dran.
Ich kann Flachs sä'n.

6. Und wenn der Flachs gewässert ist,
So will er auch gewaschen sein.
Lieber Mann,
Wascht ihn dann,
So seh' ich meine Freude dran.
Ich kann Flachs sä'n.

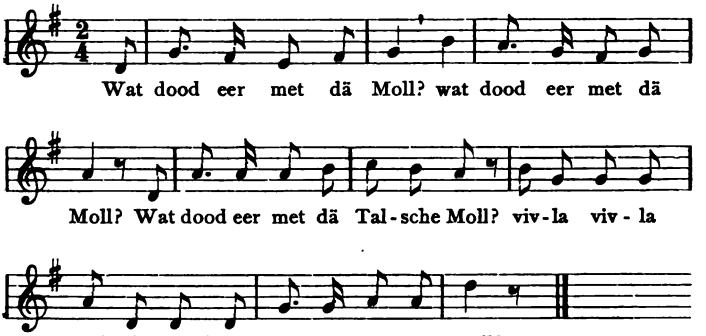
Das Lied verfolgt die weitere Behandlung des Flachses nicht, wahrscheinlich weil diese Frauensache ist. Unter den hier genannten Arbeiten ist zunächst das Jäten durch ein kleines Lied vom Niederrhein vertreten, wie folgt[2]).

1) SIMROCK, dem das Lied nur handschriftlich vorlag, lässt drucken: geraffet.

2) ERK-BÖHME, Deutscher Liederhort, III, Nr. 1566. Der Herausgeber bezeichnet das Lied als »Fragment eines Flachsarbeitergesanges« und meint, es sei zum Reffen gesungen worden. Aber er wie andere Sammler halten die verschiedenen Arbeiten der Flachsgewinnung nicht auseinander. Die Frage, was mit dem Maulwurf

Nr. 20.

Nicht zu schnell.



Der reife Flachs wird mit den Wurzeln aus der Erde gerauft. Man nennt dies Raufen, Rupfen, Reissen oder Ziehen. Dabei werden von den Rauferinnen mancherlei Scherze mit den Vorübergehenden verübt; insbesondere werden sie in der Weise angesungen, dass ihre Namen mit denjenigen von Mädchen aus dem Dorfe in Verbindung gebracht werden. Leider aber werden diese Lieder in den Volksliedersammlungen [1]) nicht geschieden von denjenigen, welche beim Reffen (Reppen, Ribben, Riffeln) angestimmt zu werden pflegen; ja es werden

---

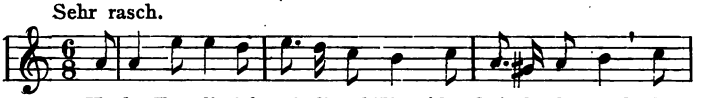
(Moll) im Flachsfeld (Tals ist eine besondere Art langen Flachses) zu geschehen habe, konnte nur beim Jäten aufgeworfen werden. Für dieselbe Verrichtung möchte ich das Lied Nr. 1565 bei Böhme in Anspruch nehmen.

1) Am vollständigsten bei Reifferscheid, Westf. Volkslieder Nr. 47—52, Anhang Nr. 18—20 und Anmerkungen S. 188 ff.; ferner Erk-Böhme, Nr. 1560 ff. Woeste, Volksüberlieferungen in der Grafschaft Mark S. 29 ff. u. in Frommann's D. Mundarten III, S. 557 ff. Jahrbuch des Vereins f. niederdeutsche Sprachforschung, Jhg. 1877, S. 152 ff. Firmenich, Deutschlands Völkerstimmen I, S. 268.

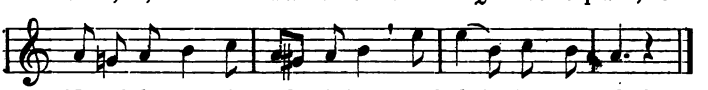
selbst Brechlieder darunter gemischt. Unter dem Reffen versteht man das Abstreifen der grünen Samenknoten des nach Hause gebrachten Flachses, was mittels eiserner in die Balken der Scheunenwände eingelassener Kämme (Riffeln) geschieht, durch die die Flachsstengel handvollweise hindurchgezogen werden. In der Regel versammeln sich dabei die Burschen und Mädchen des Dorfes zu freiwilliger Hülfeleistung, und die Lieder, welche sie zu dem taktmässigen Surren des Kammes anstimmen, tragen den Charakter ausgelassener Neckerei. Aber sie schliessen sich unmittelbar dem Rhythmus des Reffens an, oft mit unverkennbarer Nachahmung des Kammschwirrens in den meist sinnlosen Refrains.

Nr. 21. (Bökendorf, Kr. Höxter).

Sehr rasch.



1. He, he, Ferndin ick weit di wol Ein'n! De Quin-ke de quank, de



Vo-gel de sang, dat Johr is lang. Juch-hei, lat en gahn!

2. Usen Christian, den neimst du wol gern?
»De Quinke de quank,
He is mi to lang,
Krigt mir unner de Bank.«
Juchhei, lat en gahn!

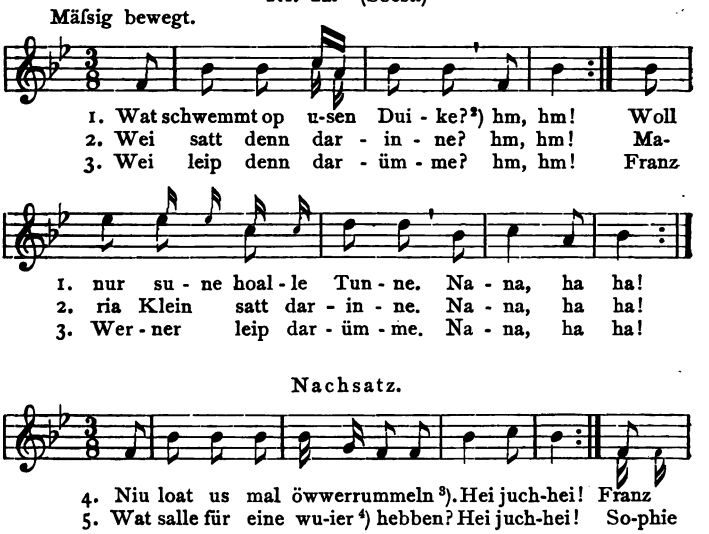
3. Den N. N. den neimst du wol gern?
»De Quinke de quank
He is mi to dick,
He hedd kein Geschick.«
Juchhei, lat en gahn!

4. Den N. N. den neimst du wol gern?
»De Quinke de quank,
He is mi to arm,
Dat Gott erbarm!«
Juchhei, lat en gahn!

5. Den N. N. den neimst du wol gern?
»De Quinke de quank,
De is mi to grot,
De fritt mi mein Brot.«
Juchhei, lat en gahn!

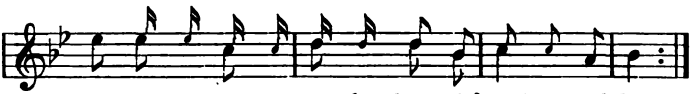
Leider liegen keine näheren Angaben über die Art vor, wie das Lied gesungen wird. Offenbar aber ist dasselbe als Wechselgesang zwischen dem Chor und der angesungenen Dirne zu denken. Der Chor singt von jeder Strophe die erste und die letzte Zeile, die Dirne das übrige. Das Ganze scheint nur dann recht verständlich, wenn man sich den Gesang im Freien, etwa bei der Flachsernte, angestimmt denkt, so oft ein bekannter Bursche vorübergeht, der dann von den Sängerinnen einem der anwesenden Mädchen angetragen wird[1]).

Nr. 22. (Soest.)



1) Darauf scheint mir auch eine bei REIFFERSCHEID a. a. O., S. 188 mitgetheilte Bemerkung von Annette von Droste-Hülshoff hinzudeuten. Wahrscheinlich gehört auch hierher das litauische Lied bei NESSELMANN, S. 142 und BARTSCH, II, S. 191.

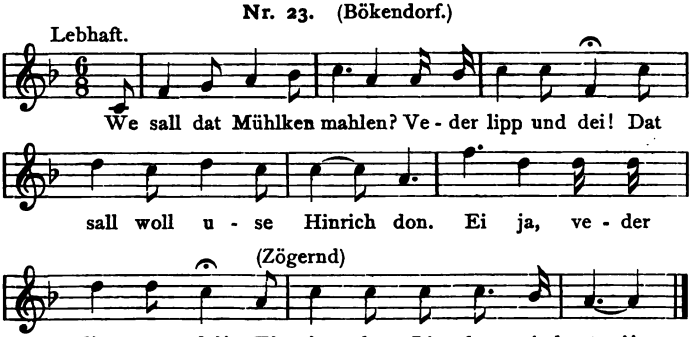
2) Teiche. 3) überrumpeln, überfallen. 4) wieder.



4. Wer-ner hätt sui - ne Deurn [1]) verkumpelt [2]). Hei juch-hei!
5. Mül - ler sall't söl - ber sinn. Rummel-dum-dei!

Nach dem Absingen der drei Anfangsstrophen wird Franz Werner gefragt: »Magst diu sei luien« (lieben)? Antwortet er: »Ja!«, so fragen sie ihn: »Wat sövv vui hebben?« (Was sollen wir haben?) Nun verspricht er ihnen etwas, entweder eine Pimpelnutt oder einen Appel. Sagt er aber: »Nein!«, so lassen sie ihn öwwerrummeln mit Absingen des Nachsatzes.

Nr. 23. (Bökendorf.)



2. We sall dat Siebken halen?
Veder lipp un dei!
Dat sal wol use Katrinken don.
Ei ja, veder lipp un dei!
Ei ja, der Lieben sind twei!

Nr. 24. (Halingen bei Menden.)

1. Ik här 'ne Piäpermüele sniuwen [3])
Fidderlirum van der lipp un dal!
Hauge buawen [4]) Kösters Hiuse

Wer da, wer da?
Tummel di mal na Gänsima!

2. »Bai [5]) sal der dan oppe malen?«
Fidderlirum u. s. f.

1) seine Dirne. 2) veräussert, in eines andern Gewalt gegeben.
3) Ich höre eine Pfeffermühle schnauben. 4) hoch ober. 8) wer.

3. Witten Tüens[1]) sal der oppe malen.
Fidderlirum u. s. f.

4. »Bai sal 'me dan derbei helpen?«
Fidderlirum u. s. f.

5. Swatten Fêike[2]) sal iäm helpen.
Fidderlirum u. s. f.

Nr. 25. (Körne bei Dortmund.)

Knötken briekt boven af.
Kloven, groven!
Klörken Schulten well nu heme gohn,
Jo heme gohn!
Klörken kann so nette danzen
Un so lise gohn.
O du, min leve Klörken,
Wat hev eck di dann don,
Dat du wus heme gohn?
»Dat well eck di wul seggen:
Du löfst alle Derens noh,
Un wenn du dat net loten wus,
Dann maut eck heme gohn,
Jo heme gohn!«

Nr. 26. (Körne.)[3])

Boven an de Kökendör[4]),
Rem sen jo jo!
Do kümmt de leckere Schlückes[5]) dör,
Do seih eck noh.
Midden unner de Luken,
Rem sen jo jo!
Do sitt de fulen Pucken!
Unnen an de Pülle,
Do krast se em Mülle,
Rem sen jo jo!
Du Lecker, du Lecker, huho!

---

1) Antonius Witte.

2) Sophie Schwarz.

3) Ich gebe dieses und das vorhergehende Liedchen, wie sie mir 1872 von der Tochter eines Hofbesitzers in Körne aufgeschrieben worden sind. WOESTE theilt a. a. O. eine längere und in mehreren Punkten von dieser abweichende Fassung mit.

4) Küchenthüre.

5) Schlucker.

Nr. 27. (Gegend von Lüdenscheid.)

Lat de Riepe fart gan,
Ränzeriaria!
De Bänner maut süfs mautig stan,
Ränzeriaria!

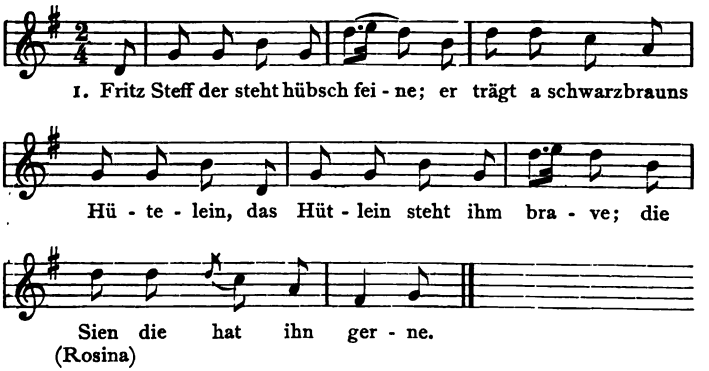
Alle diese und die noch sonst vorliegenden westfälischen Reffgesänge tragen einen gemeinsamen Zug. Einzelne Theile derselben werden improvisiert, oder es werden doch an bestimmten Stellen die Namen anwesender Personen eingesetzt. Hie und da wird der Text von einem Vorsänger vorgetragen, und der Chor fällt nur beim Refrain ein; oft gestalten sich die Lieder auch zu Wechselgesängen zwischen Reffern und Bindern oder Binderinnen. So in einem der beiden vom Niederrhein bekannt gewordenen Reffgesänge, die übrigens Volkslieder erzählender Art sind, welche auch in andern Theilen Deutschlands, unabhängig von der Flachsarbeit, gesungen werden[1]). Die Melodie des einen ist nach Tonart und Rhythmus sehr alterthümlich. Das Lied wird in der Weise vorgetragen, dass jede Zeile immer erst von einzelnen Vorsängern gesungen, dann aber von der ganzen Gesellschaft wiederholt wird.

Auf das Reffen folgt das Rösten des Flachses, indem derselbe in Wasser eingelegt oder auf Stoppeln oder Wiesen der Witterung ausgesetzt wird. Nach der Wiedereinsammlung beginnt das Brechen.

1) Zwei Beispiele bei H. ZURMÜHLEN, Niederrheinische Volkslieder (Leipzig 1879) Nr. 16 und 113. Zu dem ersten (»Doa sau en jong Maad freug opstoan«) vgl. ERK-BÖHME I, S. 435 f., zum zweiten (»In Oesteriek do steet eenen Boom«) daselbst I, S. 472. Vgl. Jhb. d. Ver. f. niederd. Sprachforschung, Jhg. 1877, S. 154.

Das bei dieser Arbeit benutzte hölzerne Gerät (Breche oder Brake) besteht aus einem festen Theile, der Lade, welche aus mehreren gleichlaufenden Schienen zusammengefügt ist, in deren Spalten ein einarmiger, an einem Ende um einen Zapfen drehbarer, am andern mit einer Handhabe versehener Hebel passt. Die trockenen Flachs- (oder Hanf-)Stengel werden handvollweise auf die Lade gelegt und durch die Abwärtsbewegung des Hebels mehrfach geknickt, wodurch die holzigen Bestandtheile von dem Baste getrennt werden. Das taktmässige Aufschlagen des Hebels auf die Lade ergiebt einen lauten Klang, der, wenn mehrere Brecherinnen beisammen sitzen, sich zu einem sehr lebendigen Rhythmus gestaltet. Dabei werden den Reffliedern ähnliche Gesänge angestimmt, mit denen die Brecherinnen einander necken. Die folgenden beiden Beispiele [1]) stammen aus dem Kuhländchen (Mähren).

Nr. 28.



1) Kretzschmer, D. Volkslieder, I Nr. 242 u. 241, auch abgedruckt bei Böhme, III, Nr. 1558 f. Auch das dort unter Nr. 1561 stehende Stück aus Soest ist zweifellos ein Brech-, kein Refflied.

2. Was würde dem nicht brave stehn?
Weil er a braver Junggesell is,
A braver und a feiner:
Die Siene is schon seine.

Nr. 29.

1. Ei, mei liebes Malchen hie,
Jetz is die Reih an dir!
'S is eben an der Zeit.
Ich weiss, dein feiner Knecht
Er wart't of dich allein;
Er will dich eba hon.

2. Er wird schon wegen deiner
An braunen Standpalz anhan.
A brauner Standpalz
Das is a edle Zier.
Ei, mei liebe Frische Lies,
Jetz is die Reih an dir!

In beiden Liedern ziehen die brechenden Mädchen einander mit bestimmten Liebhabern auf; das zweite verräth zugleich, dass alle reihum diesen Scherz über sich mussten ergehen lassen. Dass auch in andern Ländern bei der Breche gesungen wird, zeigt besonders das folgende estnische Lied[1]).

Nr. 30.

1. Lähme koio, kolgi rahwas,
Koio, kolgi moiſarahwas!
Karro, meil käinud kamberiſa
Metſa ol käind honeesſa,
Pilland mahha pima püttid,
Kallutanud kore kirnud.
Hakkame koio minnema!

1. Gehn wir heim, du Volk der Breche,
Heim des Herrnhofs Volk der Breche!
Kam ein Bär uns in die Kammer,
Kam in's Haus der Petz des Holzes,
Schlug herab der Milch die Schalen,
Warf der Sahne Wannen nieder.
Lasst uns heim zu gehn beginnen!

2. Ku on tousnud, koit on wäljas:
Koddokorjajad küllaſa,
Perreröwijad perreſa,
Lastetahtijad tallusſa!
Touske ülles, nored piad,
Touske, linno lougutama,
Kannepida kolkimaie!

2. Mond ist auf, der Morgen dämmert:
Hausausräumer sind im Dorfe,
Beim Gesind Gesindeplündrer,
In dem Hause Kinderheischende!
Auf, erhebt euch, junge Mädchen!
Auf denn, um den Flachs zu schwingen,
Um den Hanf alsbald zu brechen.

1) Neus, Ehstnische Volkslieder, S. 446.

Allem Anscheine nach sind hier zwei verschiedene Lieder zusammengeschweisst, und zwar enthält der zweite Theil eine Aufforderung an die trägen Mädchen zum Aufstehen vor dem Aufbruch zur Breche, der andere eine Einladung zum Nachhausegehen, nachdem das Tagewerk vollendet ist. Jedesmal ist das Verlangen in scherzhafter Weise durch ein möglichst schreckliches Ereigniss begründet.

Ueberall aber zeigen die Gesänge dieser Gruppe einen heiteren Charakter, der sich stellenweise bis zur Ausgelassenheit steigert. Sie bilden darin einen scharfen Gegensatz zu der vorausgehenden Gruppe der Mühlengesänge, deren Grundzug tiefer Ernst und bewegliche Klage bilden. Die Arbeiten beider Gruppen sind gleich mühsam, und beidemale sind es Frauen, die sie verrichten. Aber die Mahlarbeit wiederholt sich jeden Tag; sie ist einsame Arbeit, gewöhnlich in geschlossenen Räumen; die Bereitung der Spinnstoffe dauert dagegen immer nur kurze Zeit; sie vollzieht sich meist unter Arbeitsgemeinschaft Vieler in freier Luft, und wo dies nicht der Fall ist, wie beim Reffen, nehmen beide Geschlechter daran Theil, während die Thätigkeit an der Handmühle ausschliesslich den Frauen obliegt.

c) Spinnen, Weben, Klöppeln, Flechten.

Spinnlieder werden mehrfach von griechischen Schriftstellern erwähnt[1]), und Virgil[2]) lässt die Ne-

1) Eurip. Ion. 195. 206, Theokrit. XXVII, 74.

2) Georg. IV, 435. Weitere Stellen der Alten bei Grothe, Bilder zur Geschichte vom Spinnen, Weben, Nähen. 2. Aufl. (Berlin 1875), S. 288.

reiden beim Spinnen von der Liebe des Ares und der Aphrodite singen. Bekannt ist auch der Gesang der Parzen in Catulls Epithalamium Pelei et Thetidos[1]), der mit dem Refrain:

Currite, ducentes subtemina, currite, fusi!

gewiss an volksthümliche Spinnlieder anknüpft. Allerdings geben diese durch das Medium der antiken Kunstpoesie uns zugekommenen Nachrichten keine richtige Vorstellung von Form und Inhalt der im wirklichen Leben von den Sklavinnen zur Spindel gesungenen Lieder. Sie bezeugen nur die Sitte, welche unter ähnlichen Zuständen sich auch heute noch findet. So erzählt Mungo Park von einer Negerfrau, die ihm einst in grosser Noth Aufnahme gewährte, dann aber, nachdem sie ihm Erfrischungen gereicht und ihm eine Ruhestätte bereitet, ihre Mädchen wieder zum Baumwollspinnen rief, was sie einen grossen Theil der Nacht fortsetzten. »Sie erleichterten sich die Arbeit durch Gesang. Eins der Lieder war offenbar improvisiert; denn ich war selbst der Gegenstand. Es ward von einem der jungen Weiber gesungen, während die andern in einer Art Chor einfielen. Die Melodie war lieblich und klagend, und die Worte, genau übersetzt, waren diese:

Nr. 31.

Die Winde sausten, der Regen fiel,
Der arme Weisse, so müd und schwach,
Sass nieder unter unsres Baumes Dach!
Er hat kein Weib, dass sie Korn ihm mahle,
Keine Mutter füllt ihm mit Milch die Schale.

1) Carm. 64, 306 sqq.

Chor: O schenket dem weissen Mann Erbarmen,
Nicht Weib noch Mutter sorgt für den Armen [1]).

Dass es sich hier um Arbeitstaktlieder handeln muss, wird man leicht einsehen, wenn man sich das Spinnen mit der Spindel vergegenwärtigt. Die Spindel »tanzt«, d. h. sie bewegt sich selber rhythmisch, während die zahlreichen in unsern Volksliedersammlungen enthaltenen Spinnlieder [2]), weil sie zum Spinnrad gesungen werden, höchstens dem Tritt des Fusses sich anbequemen können, der das Rad in Bewegung setzt. Dass sie das aber thatsächlich thun, dafür liegen mehrere für uns nicht unwichtige Beweise vor. Der westfälische Hofbauer, der in seiner Stube Kinder und Dienstboten am Spinnrad um sich versammelt, sagt darüber: »Sobald ich merke, dass die Räder weniger lustig schnurren, so schlage ich ein lustiges Lied vor, und Sie sollten mal hören, wie munter gleich beim Singen die Spinnräder wieder werden und den Bass dazu summen.« Eins dieser Lieder möge hier folgen [3]).

Nr. 32.

1. Blinne Jost, de hadd' 'ne Deeren,
De woll he von Harten geren
Bringen to den rechten Stand,
De von Gott ist toerkannt.

1) Nach der Uebersetzung von TALVJ, Versuch einer geschichtl. Charakteristik der Volkslieder germanischer Nationen mit einer Uebersicht der Lieder aussereuropäischer Völkerschaften, S. 88. Das englische Original (The Life and Travels of MUNGO PARK, p. 155) bietet die Worte nicht in metrischer Fassung.

2) Beispiele bei ERK-BÖHME III, S. 400 f. SIMROCK, D. Volkslieder Nr. 266 ff. ERLACH, IV S. 151 f. MITTLER, S. 584 ff.

3) Aus H. HARTMANN, Bilder aus Westfalen (Osnabrück 1871), S. 207. Dort noch zwei andere. Die drei Lieder sind aus dem nördlichen Theile des Fürstenthums Osnabrück (Neuenkirchen-Damme).

2. Klecks de Schriever de wörd ropen,
He kam mit den Schriewtüg lopen,
Un he schrew wol in den Breef,
Wat de Deeren mit e kreeg:

3. Eenen Pott un eenen Schlef,
Sess Paar Lepels, krumm und scheef,
Eenen Rock, sess Elen wiet;
O, wat fröde sick dat Lüt!

4. Eenen Kist un eenen Schrank,
Eene Tunnen to 'n Schwine-drank,
Twe ole Küssen, eenen Pöhl;
Seggę ji Lüe, war dat nich veel.

5. Rappel-Pappel hett de Pape,
He kam mit de Mönkeskappe,
Nam en old Katgissenbook,
Gew se een — twe — dree tohop.

6. Abens güng de Hochtied an,
Frölick wören Fru und Mann,
Frölick wören alle Gäste,
Dre brade Herink was dat Beste.

7. »Jösken schmeck es to, wo söte!«
›Dunerhal, et is je Kriede!‹
»Junge, et is je Brannewin
Und en Klütken Sucker drin.«

8. Use Hans, nu dull un vull,
Küsst sin Gretken, dat nich wull,
Bats! kreg he en up de Schnute:
»Jess'-Mar'-Josęp, min Aug' is ute!«

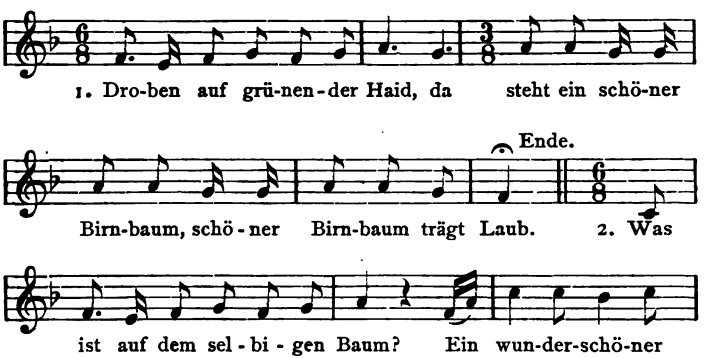
Dieses Lied kennzeichnet eine grosse Gruppe von Volksliedern, die man gewöhnlich als Bettelhochzeiten[1]) bezeichnet. Sie haben in der Art der Aufzählung eine gewisse Verwandtschaft mit einer andern Liedergruppe, die sich unter dem Namen Zählgeschichten in den Liedersammlungen findet und die nachweisbar in den Spinnstuben ihren Ursprung hat, ja hier mit der Arbeit aufs engste zusammenhängt. Der erste, der diesen naiven Erzeugnissen der Volksdichtung Beachtung geschenkt hat, J. G. Meinert[2]), sagt, man bediene sich derselben in den Rockenstuben, »um den Wetteifer an-

1) Vgl. Erk-Böhme, II, Nr. 887—890. Mittler Nr. 920 f.

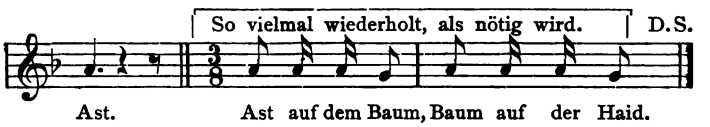
2) Alte teutsche Volkslieder in der Mundart des Kuhländchens (Wien u. Hamburg 1817), S. 442. Ueber andere Spinn-Wettspiele der Spinnstuben: Ztschr. d. Ver. für Volkskunde VIII, S. 215 f.

zuregen, in soviel Zeit, als zum Vortrage einer Reimzeile erforderlich ist, einen Faden abzuspinnen, und diese nach jenen zu zählen. Geschickte Spinner bringen es dahin, die längste Strophe abzusingen und abzuspinnen, ehe andere mit Einem Faden und Einer Reimzeile oder einer kurzen Strophe fertig geworden. Man muss gestehen, dass sich der Fleiss in dieser Handarbeit keinen edleren Massstab wählen konnte.« Es liegt eine ziemlich grosse Zahl dieser Zählgeschichten vor[1]); die folgende gehört zu den bekannteren.

Nr. 33.



1) Die originellsten bei MEINERT a. a. O., S. 91. 193. 221. 249; ERK-BÖHME III, Nr. 1741—1748 (nicht auch Nr. 2130 ff.); ERLACH IV, S. 430 f. 435—443; ERK und IRMER, Heft IV, Nr. 40 u. VI Nr. 40; DITFURTH, Fränk. Volksl. Nr. 384 f. 389—398; Wunderhorn II, S. 756 ff. Weitere Nachweisungen bei REIFFERSCHEID, S. 176 ff. Die gleiche Gattung von Liedern findet sich übrigens bei den verschiedensten Völkern. Es ist übel angewendete Gelehrsamkeit, wenn Mehrere versuchen, sie aus der Nachahmung eines jüdischen Osterliedes (aus dem 14. Jh.!) herzuleiten. — Mehr in den Kinderliedersammlungen: SIMROCK, D. Kinderbuch Nr. 943—953; BÖHME, D. Kinderlied u. Kinderspiel Nr. 1260—1266.



3. Was ist an demselbigen Ast?
Ein wunderschöner Zweig.
Zweig an dem Ast,
Ast an dem Baum,
Baum auf der Haid —
Droben auf grünender Haid,
Da steht ein schöner Birnbaum,
Schöner Birnbaum trägt Laub.

4. Was ist auf demselbigen Zweig?
Ein wunderschönes Nest.
Nest auf dem Zweig,
Zweig auf dem Ast,
Ast an dem Baum,
Baum auf der Haid —
Droben auf grünender Haid u. s. f.

In dem Nest ist sodann ein Ei, in dem Ei ein Vogel, an dem Vogel eine Feder, aus der Feder wird ein Bett und so fort ins Unendliche. Jede folgende Strophe nimmt alle vorhergehenden in sich auf und wird infolge dessen immer länger und immer schwerer ohne Fehler zu wiederholen. Es gehören hierher ferner die Zählgeschichten vom Jockel, den der Bauer zum Haferschneiden (in Schwaben zum Birnschütteln) ausschickt, vom Jäger, der den Hasen schiessen soll, vom Topf, der ein Loch hat, von dem Zubehör eines Kittels, aber auch diejenigen vom Vetter Michel in der Lämmergass, der sich eine Fiedel, dann eine Flöte, Harfe etc. macht, »Laurentia, liebe Laurentia mein« u. s. w. Die meisten dieser reimlosen Gesänge sind jetzt zu Kinderliedern geworden. Ich beschränke mich darauf, hier noch ein Stück mitzutheilen, das von D. H. Sanders ausdrücklich als »plattdeutsches Spinnlied« veröffentlicht worden ist[1]), aber in den deutschen Volksliedersammlungen, wie es scheint, sich

1) Das Volksleben der Neugriechen, S. 139. Vgl. auch Ditfurth a. a. O. Nr. 398; Erk und Irmer Heft VI Nr. 7.

in dieser Form nicht findet. Es genügt, die letzte Strophe hierherzusetzen, die alle 12 andern in sich schliesst.

Nr. 34.

As ick ênst en Hûswirt wir,
Köft ick mir ein Gör (Kind):
Schit vör de Dör — het min Gör,
Lusepung — het min Jung,
Dicklyw — het min Wyw,
Spinnichgîrn — het min Dîrn,
Donichrecht — het min Knecht,
Wittstîrt — het min Pîrd,
Rodbost — het min Oss,
Sett bit to — het min Ko,
Trippeltrin — het min Schwin,
Trippeltrap — het min Schap,
Träderand — het min Gant,
Kugeldan — het min Han,
Tiridirin — sett bett in.

Die meisten sogenannten Spinnlieder unserer Volksliedersammlungen sind wegen ihrer moralisierenden Tendenz verdächtig. Nur wenige schlagen einen frischen, scherzhaften Ton, an und diese stimmen mit den genannten beiden Gruppen der Bettelhochzeiten und der Zählgeschichten insofern überein, als in ihnen ebenfalls die Aufzählung eine grosse Rolle spielt. Dahin gehört vor allem das oft abgedruckte »Spinn, spinn, meine liebe Tochter«[1]), in

1) Es findet sich u. a. bei Böhme II, S. 640; Erk und Irmer, III Nr. 51; Simrock Nr. 266; Ditfurth Nr. 171. Ferner gehört hierher: »O Moder, ich well en Ding han« bei Simrock Nr. 230 und das reizende Lied von der gefälligen Hausfrau bei Meinert, S. 184 f. (Mittler Nr. 1085). — Man könnte auch daran denken, die zahlreichen Lieder »von eitel unmöglichen Dingen« (Erk-Böhme III Nr. 1090—1117) hierher zu ziehen. Dieselben nehmen in der Regel bäuerliche Verhältnisse zur Voraussetzung und sind überdies als Wechselgesänge zwischen Burschen und Mädchen gedacht. Auch lassen sie sich ins Unendliche fortgesetzt denken, bieten somit der Improvisation den weitesten Spielraum. Zur Veranschaulichung setze ich die beiden ersten Strophen eines der bekanntesten dieser Lieder hierher.

1. Ich weiss ein fein brauns Mägdelein,
Wollt' Gott, sie wäre meine;

dem die Mutter dem Mädchen zuerst ein Paar Schuhe, Strümpfe, dann ein Kleid verspricht: immer kann sie nicht spinnen; der Finger thut ihr weh, bis die Mutter schliesslich einen Mann verheisst.

Ja, ja, meine liebe Mutter,
Der steht mir wol an!
Ich kann auch schon spinnen,
Es schmerzt mich kein Finger
Und thut und thut und thut mir nicht weh.

Der Ursprung dieser seltsamen Gebilde der Arbeitspoesie liegt in der Einrichtung, die sich unter dem Namen Spinnstube, Kunkelstube, Rockenstube, Lichtstube in ganz Deutschland findet und die sich auch ausserhalb unseres Vaterlandes von der Bretagne bis zum Himalaya nachweisen lässt[1]). Burschen und Mädchen versammeln sich hier in grösserer Zahl zu gemeinsamer Abendarbeit. Es werden Lieder angestimmt, in der Regel singt Einer oder Eine der Anwesenden vor, während die übrigen mit dem Kehrreim einfallen. Die Partie des Vorsängers besteht nun bei den hier geschilderten Spinnstubenliedern

---

Sie müsste mir von Haferstroh
Wol spinnen weisse Seiden.

2. »Und sollt' ich dir von Haferstroh
Wol spinnen weisse Seiden,
So musst du mir von eichem Laub
Zwei Purpurkleider schneiden.

Dagegen gehören die ähnlich aufgebauten Räthsellieder und Wettstreitlieder (Erk-Böhme III Nr. 1061—1080) der Sphäre des ritterlichen und bürgerlichen Lebens an.

1) Vgl. Böckel a. a. O. S. CXXIII ff. und meine Entstehung d. Volksw. S. 260 ff. Ueber die entsprechende Einrichtung der Schokas in den Vorbergen des Himalaya: Landor, Auf verbotenen Wegen. Reisen und Abenteuer in Tibet (Lpz. 1898), S. 89 ff.

immer nur in einer oder zwei Zeilen; in dem Masse aber als der Gesang weiter vorrückt, wachsen die Kehrreime an, wird also die Partie des Chores grösser und verwickelter, gewinnt der Vorsänger mehr Spielraum zur Erfindung neuer Variationen des bekannten Textes. Da nun jeder in die Rolle des Vorsängers eintreten kann, und diese Lieder eigentlich keinen Abschluss haben, so regen sie, ebenso wie zum Wetteifer im Spinnen, so auch zum Wetteifer in der Improvisation an, und daraus erklären sich die vielerlei Lesarten, welche unsere Sammlungen für die Texte gerade dieser Lieder bieten.

Bei den Wenden in der Lausitz »hat jede Spinnstube ihre Vorsängerin (zanošefka, kantorka), welche die Lieder anfängt und überhaupt den Gesang leitet. Sie muss daher einen guten Vorrat von Texten und Melodien im Kopfe haben. Ihr Amt ist ein ehrenvolles; denn auf das Singen halten die wendischen Mädchen sehr viel, und die meiste Zeit wird an den Spinnabenden damit ausgefüllt. Daher hört man auch vor Beginn der Spinnzeit öfters fragen: Was für neue Lieder werden wir nun hören? Angelegentlich erkundigt man sich bei Mägden, welche von andern Orten angezogen sind, ob sie viele Lieder und vielleicht hier noch unbekannte wüssten[1].«

Auch bei den Letten giebt es in den Spinnstuben besondere Vorsänger, die dafür von den Mädchen besonders schöne Handschuhe zum Lohne erhalten[2].

---

1) HAUPT und SCHMALER, Volkslieder der Wenden in der Ober- und Nieder-Lausitz (Grimma 1841/3) II, S. 220.

2) A., E. u. H. BIELENSTEIN, Studien, S. 161, vgl. S. 157.

Texte von Spinnstubenliedern aus nichtdeutschen Ländern sind mir wenig vorgekommen. Nur aus Serbien sind zwei romanzenartige Stücke bekannt, die zweifellos auf die Spinnstube (Moba) zurückgehen[1]). Ausserdem liegen einige lettische Vierzeiler vor. In einem werden die Burschen aufgefordert Lichtspäne zu spalten, damit die Spinnerinnen sehen können; in einem andern wird die Faulheit und Schläfrigkeit der Mädchen gegeisselt. Das letztere Motiv kehrt öfter wieder, u. a. auch in folgendem neugriechischen Liedchen[2]):

Nr. 35.

Αἱ κακαὶ μοῦ συννυμφάδες ἀκαμάτραν μὲ φωνάζουν.
Κ' ἐγὼ γνέθω, τηλυγ' διάζω πέντε μῆνας, πέντ' ἀδράχτια,
Πέντε μῆνας, πέντ' ἀδράχτια! πότε τά 'γνεσ' ἡ καϊμένη;

Uebersetzung.

Meine bösen Schwägerinnen schelten immerfort mich träge.
Und ich spinne und ich wickle in fünf Monden voll fünf Rocken,
In fünf Monden voll fünf Rocken. Wann spann ich das sonst, ich Arme?

Weit weniger wissen wir über den Gesang beim Weben. Es liegt das wohl darin begründet, dass diese Thätigkeit sich viel schwerer in Gesellschaft ausüben lässt, und wenn wir auch Nachrichten besitzen, nach denen die Sklavinnen der Alten in den Webstuben und die unfreien und hörigen Weiber in den Frauenhäusern der mittelalterlichen Fronhöfe gesungen haben, so gelten doch diese Unterhaltungen als einfältig und keiner Beachtung werth[3]). Freilich wurde das Weben auch von freien Frauen ge-

1) Gerhard, Wila, I, S. 123 und 395 f.
2) Sanders a. a. O., S. 104 f.
3) Vgl. Böckel a. a. O. S. CXXVII.

übt. Der taktmässige Gang des Schiffleins wie auch die Langwierigkeit und Einförmigkeit der Arbeit mussten zum Singen einladen. Schon Homer lässt die webenden Göttinnen ihr Werk mit Gesang begleiten[1]). Von den Gefährten der Odysseus singt er:

Jetzo gestellt an der Pforte der ringellockigen Göttin,
Hörten sie Kirke daheim; sie sang mit melodischer Stimme,
Webend ein grosses Gewand, ein unsterbliches, so wie mit Anmuth
Göttinnen feines Gewirk und wundervolles bereiten.

Virgil[2]) schildert uns das Bauernleben am Winterabend: der Mann schnitzt Lichtspäne;

Interea longum cantu solata laborem
Arguto coniunx percurrit pectine telas.

Das Lied tröstet über die lange Arbeit hinweg; es stärkt die Geduld des arbeitenden Weibes, die bei dem langsamen Fortschreiten des Werkes zu erlahmen droht; aber der Webstuhl mischt seinen scharfen Klang darein: die menschliche Stimme und der Schlag des Webekammes gehören zusammen; sie bewegen sich in gleichem Zeitmass[3]).

Aus neuerer Zeit liegen nur zwei litauische Weberinnenlieder vor,[4]) von denen das folgende in seinem Inhalt lebhaft an die Mühlengesänge erinnert.

---

1) Od. V, 61 f. X, 221 ff. Vgl. auch das Lied der webenden Walküren: Maurer, Bekehrung des norw. Stammes I, 555.

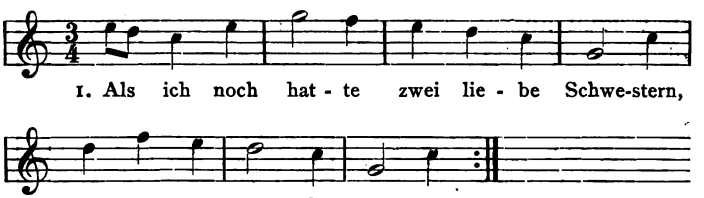
2) Georg. I, 291 ff.

3) Vgl. Tibull. II, 1, 65:

Atque aliqua adsiduae textrix operata Minervae
Cantat, et adplauso tela sonat latere.

4) Nesselmann a. a. O., S. 231. 243. Bartsch, Dainu Balsai, S. 164 f.

Nr. 36.



2. Als beide webten
Die feine Leinwand
Auf neuen Webestühlen;

3. Die Stühle klappten,
Die Kämme blitzten,
Da sangen beide lieblich:

4. »O schweiget stille,
Ihr reichen Leute,
Von uns, den beiden Armen!

5. Wenn fort ich ziehe
Aus diesem Dorfe,
Da lass ich euch ein Räumlein.

6. Wenn fort ich ziehe,
Ausführ' das Kästlein,
Da lass ich euch ein Plätzchen.

7. Säet nicht Rauten
An Kästleins Stelle,
Noch pflücket oder jätet.

8. In meine Stelle
Dingt ihr ein Mädchen,
Müsst theuern Lohn bezahlen.

9. Wenn fort ich ziehe
An hundert Meilen,
Wohl über Meer und Seen,

10. Wohl über Meere
Und See und Wasser,
Da wächst ein' grüne Linde.

11. Die Linde wächset,
Die Blätter grünen,
Der Wipfel schwanket leise.

12. Ach Gott, ach wehe,
Du liebes Gottchen,
Wie elend meine Tage!

13. Elender wohl noch
Als Meeresfischlein
Im Grunde der Gewässer!«

Eine interessante Uebertragung der Spinnstubensitten finden wir bei den Spitzenklöpplerinnen im sächsischen Erzgebirge. Auch diese besitzen Zählreime, die benutzt werden, »um den Fleiss der Arbeitenden anzuspornen, indem nach den Taktverhältnissen der Verse die Nadeln gesteckt werden.«

140959

Es liegen ihrer nicht weniger als neun vor[1]), grösstentheils Zählgeschichten, alle von reizender Naivetät, in vielem an die Kinderlieder erinnernd. Ich theile eine Probe mit:

Nr. 37.

Ihr Techt'r, giht ze Rocken,[2])
Macht 11 Ehln Borten,
Im Zwelfe wied'r ehámm.
Hat 1 geschlagen,
Hat 2 geschlagen,
. . . . . .
. . . . . .
Hat 12 geschlagen.
Sunntig is Mantigs Brud'r
Dienstig lieng m'r im Lud'r,
De Mittwoch is de Woch halb aus,
'n Darschtig sei kane Bort'n im Haus,
'n Frettig giht de Mutt'r aus,
n Sunnobnd wied'r ei,
Kocht en gut'n Hierschbrei:
Drei Mann'l Eier nei,
E halb Niess'l Butt'r nei;
Wer rácht geklipp'lt hot,
Ka á d'rbei sei.
D'r Fuchs ging ins Kraut,
De grinn Blett'r fross 'r raus,
De gáln liess 'r lieng —
Ihr Klipp'lmád, lasst eich net betrieng.
De Ehl is krump,
De Schár ist stump,
Wenn Klipp'lmad'n fáhlt noch e lang'r Strump[3]).
Sogt a, wie viel?

Dies geschieht; darnach gedenkt die Sprecherin jedem der Mädchen ein Geschenk als Belohnung ihres Fleisses zu:

Du krist en Rock,
Du krist en Hut,
Du krist e Tich'l u. s. w. u. s. w.

Die Reime scheinen in einer zwischen Singen und Sprechen die Mitte haltenden Art recitiert zu

1) Volkslieder aus dem Erzgebirge. Ges. u. herausg. von Dr. Alfred Müller. 2. Aufl. Annaberg 1891, S. 214—225. — Nr. 5 (S. 218 f.) entspricht dem oben unter Nr. 34 mitgetheilten Spinnstubenliede.

2) »Dieser Ausdruck wird noch allgemein gebraucht, wenn Frauen oder Mädchen mit der Arbeit zu Besuch gehen, obwohl das Spinnen nicht mehr geübt wird.« Anmerkung des Herausgebers.

3) D. h. ein langes Ende an ihrer »Zahl«.

werden, ähnlich wie die meisten Kinderlieder. Es ist das der einzige mir bekannte Fall, dass eine entwickelte Hausindustrie Arbeitsgesänge aus der Lebensweise der geschlossenen Hauswirthschaft mit hinüber genommen hat — um so bemerkenswerther, als die dürftige Lage der Klöpplerinnen dem Frohsinn nur sehr wenig Raum zu bieten scheint.[1])

Verwandt mit den Textilarbeiten ist das Flechten von Schnüren, Matten, Körben, Gefässen, und es gehört, wie jene, zu den am meisten Geduld erfordernden Verrichtungen. Wir finden darum auch hier das Arbeitslied[2]), obwohl wir uns den Rhythmus dieser Arbeit kaum vorzustellen vermögen. Als Probe sei ein kleines serbisches Lied mitgetheilt, welches in einer vorliegenden Uebersetzung[3]) »Die Schnurflechterin« überschrieben ist.

Nr. 38.

Sitzt das Mädchen auf der Höhe,
Auf der Höhe, in der Weite,
Drehet Seide, Schnüre flicht sie;
Aber zu den Schnüren spricht sie:
»Wenn ich wüsste, o, mein Schnürchen,
Dass dich einst ein Jüngling trüge,
Wollt' ich Seide in dich flechten,
Wollte dich mit Gold durchwinden
Und dich schön mit Perlen zieren.

1) Auch sonst spielt der »Klöppelsack« eine gewisse Rolle im erzgebirgischen Volksliede. Man vergleiche in der angef. Sammlung die S. 88. 115. 120. 154, Nr. 95. S. 155, Nr. 99.

2) Unzweifelhaft bezeugt bei v. d. Steinen, a. a. O. S. 62 (vgl. oben S. 42). Ein Lied der Korbflechterinnen »in malayischer Form« bei A. v. Chamisso, Gedichte (7. Aufl. Leipz. 1843), S. 140. — Auch das von Gerhard, Wila II, S. 167 übersetzte serbische Volkslied scheint als Gesang der Mattenflechterinnen aufgefasst werden zu müssen.

3) Talvj (Fräulein v. Jacob), Volkslieder der Serben, II, S. 23.

Aber wüsst' ich, o mein Schnürchen,
Dass dich einst ein Alter trüge,
Wollt' ich dich mit Bast durchflechten,
Wollte Riedgras in dich winden
Und mit Nesseln dich verzieren.«

Dieses Liedchen trägt insofern das Gepräge des Arbeitsliedes, als es von der Arbeit hinüberführt zu der Anwendung ihres Erzeugnisses, also — ähnlich wie mehrere noch anzuführende Beispiele — Gedanken der Arbeitenden wiedergibt, die mit ihrer Thätigkeit zusammenhängen.

d) Hauswirthschaftliches.

Dass auch in der Hauswirthschaft mancherlei rhythmisch und unter Tongeräuschen verlaufende Arbeiten vorkommen, wurde bereits im zweiten Kapitel erwähnt. Auch hierbei finden sich einige hübsche Beispiele von Arbeitsgesängen. In Arabien singt der Sklave zu der Musik, die er mit dem Mörser beim Kaffeestossen vollführt[1]), und aus Bengalen wird uns ein kleines Liedchen mitgetheilt[2]), das die gleiche Thatsache beim Auskratzen eines Messingkessels bezeugt.

Nr. 39.

Die Schöne sitzt beim Reinigen des Kessels und singt ein Lied (zu der Musik,' die sie macht) auf dem Tiegel.

(Sie singt:) »Alles, was mein Mann verdient bei seiner Arbeit, verzehre ich allein in Betel.«

Der Herausgeber bezieht das Liedchen auf die Sitte, dass die in Indien so häufigen Wanderarbeiter

1) Wellsted, Reise I, S. 48.

2) Durch Grierson im Journal of the R. Asiatic Society XVIII, S. 227.

ihren Verdienst nach Hause senden, der dort nicht immer richtig verwendet werde, meint aber, es könne auch verstanden werden, der Mann sende so wenig, dass es nur zum Kaufen von Betel reiche.

Ziemlich häufig sind Lieder der Wäscherinnen, die beim Bläuen gesungen werden, d. h. beim Klopfen der nassen Wäsche mittels eines breiten, mit Stiel versehenen Holzes. Das gleiche Instrument und die gleiche Verrichtung finden sich auch in einzelnen Gegenden bei der Flachsarbeit, beim Klopfen von Fleisch, Stockfischen u. s. w. (vgl. oben S. 36 f.). Ein kurzes französisches Bläuellied steht in einem bekannten Roman E. Zola's.[1]) Es lautet:

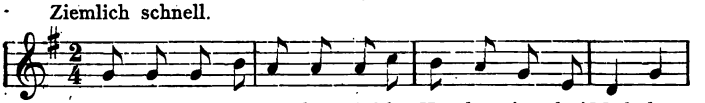
Nr. 40.

Pan, pan! Margot au lavoir
Pan, pan! à coups de battoir
Pan, pan! va laver son coeur
Pan, pan! tout noir de douleur.

Bei den Litauern bildet ein beliebtes Volksliedermotiv das am Ufer waschende Mädchen, dem sein Kränzlein ins Wasser fällt. Der Geliebte erscheint, um es zu holen und ertrinkt.[2]) Die Lieder sind zu lang, um mitgetheilt werden zu können; nur von einem mag die Melodie hier stehen:

Nr. 41.

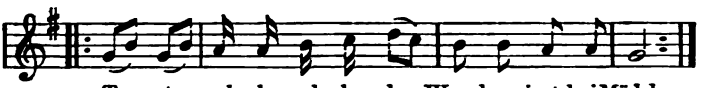
Ziemlich schnell.



An dem Mee-re, an dem Haf-fe, Wuschen einst drei Mäd-chen,

1) L'Assommoir, S. 35.

2) Bartsch, Dainu Balsai, Nr. 307—309. Nesselmann, Nr. 83 f.



Tra, tra ral - la ral - la - la, Wuschen einst drei Mädchen.

In einem ähnlichen bulgarischen Liede[1]) fällt das Mädchen, das am Donauufer die Leinwand mit einem goldnen Bläuel schlägt, selbst in den Fluss; Vater und Mutter wagen nicht es zu retten, wohl aber der Liebste. Scherzhaft fasst die Sache folgendes lettische Liedchen:[2])

Nr. 42.

Hände froren mir und Füsse,
Wäsche klopfend an der Düna,
Warf das Klopfholz in die Düna,
Eilte selber zu den Brüdern,
Eilte selber zu den Brüdern,
Händ' und Füsse zu erwärmen.

Während das französische Beispiel schon im Wortlaut den engen Anschluss an die Arbeit verräth und dieser noch obendrein durch den Gebrauch sicher gestellt ist, den der Dichter davon machen lässt (eine Wäscherin prügelt eine andere nach dem Takte dieses Liedes), kann bei dem lettischen nur aus dem Inhalt die Verwendung des Liedes erschlossen werden, da der Herausgeber und Uebersetzer keinerlei Erklärung darüber giebt. Aehnlich steht es mit zwei kleinen hier folgenden Melkliedern[3]), nur dass diese durch das nachfolgende, im Inhalt sehr ähnliche deutsche Stück[4]) genugsam gesichert erscheinen.

1) A. Dozon, Chansons populaires bulgares (Paris 1875), S. 98 u. 288.

2) Ulmann, Lettische Volkslieder, Nr. 195.

3) Ulmann a. a. O., Nr. 211. 212.

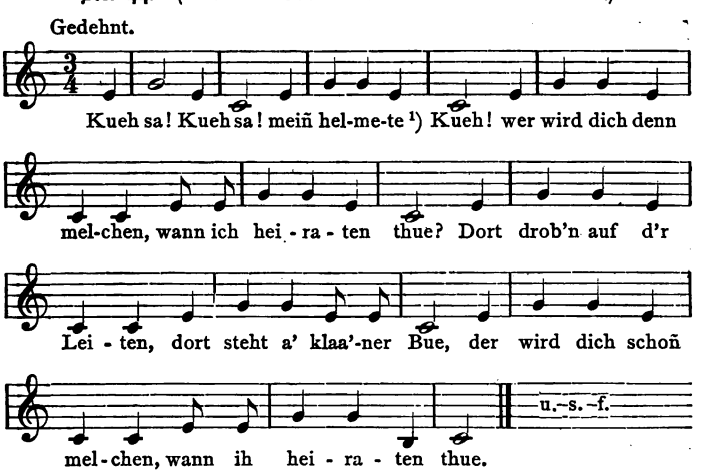
4) Aus der Ztschr. des Vereins für Volkskunde VI (1896), S. 325.

Nr. 43. (Lettisch.)

a. Kühlein, du mein buntgeschecktes,
Wonach brülltest du am Abend?
Sehntest du nach goldnem Stall dich
Oder nach der Silberkrippe?
»Nicht nach goldnem Stalle brüllt' ich,
Auch nicht nach der Silberkrippe;
Aber faul ist meine Wirthin,
Wollt' nicht kommen, mich zu melken«.

b. Geh nun in den Stall, mein Kühlein,
Freier sind herangeritten,
Lass mir Zeit, dass ich erhorche,
Ob die Mutter mich versprochen.

Nr. 44. (Aus dem obern Kainachthal in Steiermark.)



Die Liedchen sind von rührender Innigkeit, und wenn von dem letzten uns berichtet wird, es diene

Vgl. auch Jahrb. d. Ver. f. niederd. Sprachforschung, Jhg. 1878, S. 87.

1) Weissköpfig.

»zur Beruhigung der Kuh beim Melken«, so mögen wir das gerne glauben, lieber jedenfalls, als die Wunderwirkung, welche dem nachfolgenden estnischen Gesange von gelehrter Seite zugeschrieben wird. Das Liedchen wird nämlich beim Buttern gesungen.[1])

Nr. 45.

Kokko, kokko, korekenne!	Rinne, Rähmchen, rinn' zusammen!
Taewaſt tulgo, kirko mingo,	Komm's vom Himmel, geh's zur Kirche,
Möda männa mütta mätta,	Längs dem Quirle tipti tapti,
Laua peäle lattakida,	Auf des Bordes ebne Schüsseln,
Leiwa peäle liistakida!	Auf der Semmeln saubre Schnitte!
Kokko, kokko, korekenne!	Rinne, Rähmchen, rinn zusammen!

Der Herausgeber erklärt diesen Gesang für einen Zauberspruch. »Wollen beim Buttern die Fetttheile der Milch sich nicht vereinigen, wird der Spruch über das Butterfass gesprochen; hilft das nicht, wird es mit Ruthen gestrichen.« Er folgt darin der Sitte der Sammler, die alles Volksthümliche, was sie nicht erklären können, unter den Hauptnenner des Aberglaubens bringen. Wer den langwierigen Vorgang des Butterns nach der alten Weise kennt und die dem rhythmischen Geräusch des geschlagenen Rahmes entsprechende Tonmalerei des estnischen Textes beachtet, wird keinen Augenblick Bedenken tragen, unser Liedchen als echten Arbeitsgesang in Anspruch zu nehmen.

Von den Gesängen der Wasserschöpfer, welche noch heute allgemein an den Brunnen in Syrien und Mesopotamien gesungen werden (S. 53), hat sich leider

1) Neus, Ehstnische Volkslieder, S. 443. »Die Ehsten wie die Letten scheiden die Butter nach deutscher Art durch Schlagen oder Quirlen«: Petri, Ehstland und die Ehsten, II, S. 223 f.

ein neueres Beispiel nicht auffinden lassen. Dagegen besitzen wir aller Wahrscheinlichkeit nach noch den Text eines uralten Brunnenliedes der Israeliten, eingeschaltet in ein Verzeichniss der Lagerplätze dieses Volkes bei seinem Zuge um das Land Moab[1]). Bei dem Orte Be'êr (Brunnen) heisst es dort: »Das ist der Brunnen, den Jahwe meinte, als er Mose befahl: Versammle das Volk, damit ich ihnen Wasser gebe. Damals sangen die Israeliten folgendes Lied:

Nr. 46.

Quill auf, o Brunnen!
Singt ihm zu!
Du Brunnen, den Fürsten gruben,
Den die Edelsten des Volkes aushöhlten
Mit dem Scepter, mit ihren Stäben.«

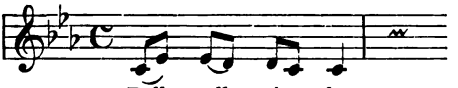
Offenbar handelt es sich um eine sehr volksthümliche Weise, deren Entstehung die Ueberlieferung an den berühmtesten Brunnen anknüpfte, den man kannte. Möglicher Weise stellen die beiden ersten Zeilen einen Refrain dar, mit dem die Brunnengesänge zu beginnen pflegten. Auch heute noch bestehen derartige Liedchen oft nur aus einem Satze oder aus einer Aneinanderreihung von sinnlosen Lauten, welche die Beobachter meist der Aufzeichnung nicht werth fanden. Ein sehr bezeichnendes Beispiel dieser Gattung hat Emil Schmidt[2]) aus Südindien aufgezeichnet. Es ist ein Gesang der Arbeiter, welche

1) Num. 21, 16—18. Budde will (in den Actes du Xe Congrès intern. des Orientalistes (1894) Sect. II, S. 13 ff.) in dem Liedchen eine Art Weihegesang bei der symbolischen Besitzergreifung eines Brunnens erblicken.

2) Reise nach Südindien. S. 193.

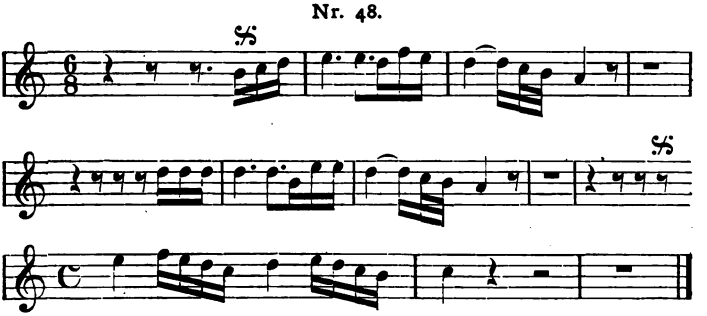
durch Treträder das Wasser aus den abgedämmten Reisfeldern ausschöpfen und klingt wie:

Nr. 47.



Während diese eintönige Weise in Indien von Männern und Frauen im Chor gesungen wird und darum vielleicht richtiger in unserer dritten Gruppe untergebracht worden wäre, sind die Melodien der ägyptischen Wasserschöpfer unzweifelhaft Einzelgesänge. Hier einige, welche Villoteau bei Esneh und Kenneh aufzeichnete[1]):

Nr. 48.



Das Schöpfen geschieht mittels eines an einem wagerechten Balken befestigten Hebebaums, der an einem Ende ein Gewicht, am andern ein Gefäss trägt. »Mit diesem Gefässe wird das Wasser ungefähr acht Fuss hoch in einen zu dessen Aufnahme ausgehöhlten Trog in die Höhe gezogen« und dann auf das zu

1) Nach Kiesewetter, die Musik der Araber (Leipzig 1842), Taf. XXI Nr. 22. Ambros, Gesch. d. Musik I², S. 103.

bewässernde Land geleitet.[1]) Offenbar ist diese primitive Maschinerie uralt, die Arbeit unendlich mühevoll und einförmig.

e) Handwerkslieder.

Der grösste Theil der bis jetzt mitgetheilten Arbeitsgesänge gehört nicht der Stoffgewinnung, sondern der Bearbeitung und Veredelung von Rohstoffen in der bäuerlichen Haushaltung an — meist sehr einförmigen und langwierigen Verrichtungen. Es liegt von vornherein die Vermuthung nahe, dass die Stellen, wo sich in der entwickelten Volkswirthschaft solche Verrichtungen in grosser Menge ansammeln, also die Berufsgebiete der Handwerker, zugleich auch bevorzugte Stätten des Arbeitsgesanges sein werden. Erkennt doch schon das Kinderlied den rhythmischen Gang der Werkzeuge bei den verschiedenen Gewerbetreibenden dadurch an, dass es die jedem eigenthümlichen Arbeitsgeräusche in Worten nachahmt:

Schuster sagt: Ke Quarkbrut mag ich ni.
Schneider „ O hätt' ich's, o hätt' ich's!
Tischler „ Do host's, do host's!
Stellmacher „ Mich worgt's, mich worgt's.
Schmied: „ Trenk druf! Trenk druf![2])

---

1) Beschreibung und Abbildung bei E. W. LANE, Sitten und Gebräuche der heutigen Egypter, übers. v. ZENKER, II, S. 158.

2) BÖHME, Deutsches Kinderlied und Kinderspiel, S. 229 f. Im Ostfriesischen heisst es: Snider segt: Dor hangt 'n Stück Spek! Schomaker: 'k wil der nix van hebben. Wever: Smiet mi 't man heer! Diskler: Dor hest, dor hest! — offenbar von den Störarbeitern im Bauernhause. Vgl. sonst noch SIMROCK, Kinderbuch, Nr. 422 ff. ROCHHOLZ, Alemannisches Kinderlied und Kinderspiel aus der Schweiz, S. 192 ff.

Es muss darum auffallen, dass sich unter den zahlreichen Handwerksliedern, welche die Sammlungen enthalten[1]), nur ausserordentlich wenig hierher Einschlagendes findet. Der grösste Theil dieser Lieder gehört der späteren Zunftzeit an und nimmt sich nach Form und Inhalt in unerfreulicher Weise verzopft aus. Abgesehen ist dabei natürlich von den Spottliedern auf einzelne Handwerke und von den Gesellenliedern, in welchen ein frischerer Ton herrscht und die auch ihrer Entstehungszeit nach weiter zurückliegen. Unter diesen Umständen ist es sehr bemerkenswerth, dass von den wenigen Handwerksgesängen, die als Arbeitslieder allenfalls in Anspruch genommen werden können, die meisten dem Wandergewerbe angehören. Mehrere recht alterthümliche Scheerenschleiferlieder, ein Kesslerlied und auch wol verschiedene Schornsteinfegerlieder gehören hierher.[2])

Nr. 49. (Scheerenschleifer.)

1. Es kommt ein fremder Schleifer daher,
Schleifer daher,
Er schleift die Messer und die Scheer.
Messer und Scheer,
Messer und Scheer.
Bsch, bsch, bsch!

1) Z. B. O. SCHADE, Deutsche Handwerkslieder (Leipzig 1865); ERLACH, Die Volkslieder der Deutschen I, S. 462—511; ERK-BÖHME III Nr. 1628—1640.

2) Die Schleiferlieder bei SCHADE, 232 ff. ERK II, Nr. 87—90. BÖHME III, Nr. 1640; das Kesslerlied bei SCHADE, S. 244; Schornsteinfegerlied bei BÖHME III, Nr. 1639. WOLFRAM, Nassauische Volksl. Nr. 372. ERLACH II, S. 16. — Ein kabylisches Scheerenschleiferlied bei SWOBODA, Musikgeschichte I, S. 127.

2. »Junge, geh das Dorf hinein,
Da wird etwas zu schleifen sein.«
Messer und Scheer etc.

3. »Ich bin schon lange drin gewest
In dem alten Rattennest.«
Messer und Scheer etc.

4. »Junge, geh, hol Wasser her!
Dass wir schleifen Messer und Scheer.«
Messer und Scheer etc.

5. »Junge, geh, hol Branntewein!«
Der erste Schluck soll deine sein.«
Messer und Scheer etc.

Nr. 50. (Kupferschmied und Kessler.)

Guten Tag, mein lieber Kupferschmied,
Tru ru di rallerallera!
»Schön Dank, mein lieber Kessler!«
Und wenn du willst mein Schwager sein,
Tru ru di rallerallera!
So heirat' meine Schwester.

Von stehenden Handwerken bieten, soweit ich sehen kann, nur die Schmiede und die Böttcher Aehnliches. Ein schwerlich über das 17. Jahrhundert zurückreichendes Schmiedegesellenlied ist wegen seines wechselnden Rhythmus besonders bemerkenswerth.[1])

Nr. 51.

1. Wohlauf, Gesellen,
Macht widerprellen,
Vom Eisen, das hitzt,
An euren Stellen
Des Amboss Schwellen,
Dass donnert und blitzt.

2. Ja, lasst uns schmieden
Und wacker glüden
Mit richtigem Schlag!
Uns ist beschieden
Ganz zu ermüden
Bis um den Mittag.

1) Aeltester Druck in M. ABELES' Vivat oder sogenannte künstliche Unordnung, 4. Theil. Nürnberg 1673, bei ERLACH I, S. 506.

3. Auf, ihr Gesellen,
Dass beim Erhellen
Des Himmels geschwind
Bei Hammerfällen
Aus unsern Zellen
Das Liedlein beginnt.

4. Die Hähne horchen
Beim frühen Morgen
Und haben uns Dank!
Indem wir sorgen,
Um nicht zu borgen
Kost, Kleider und Trank.

Offenbar entspricht hier jede betonte Silbe einem Schlage auf das glühende Eisen, jede unbetonte dem leichten Aufhüpfen des Hammers auf dem Amboss. Noch künstlicher ist eine andere poetische Nachbildung der Schmiederhythmen aus derselben Zeit, von der wenigstens die erste Strophe hier stehen mag, wenn es sich auch schwerlich um einen Gesang handelt[1]):

Wenn jetzt die Schmieder zusammen geloffen
Und angefangen, das Eisen zu klopfen,
Kein solcher Gesang kommt auf die Bahn,
Wie diese Burschen heben an.
Mit Streichen im Dutzend einander sie trutzen,
Keiner der letzte will sein.
Sie schlagen eins Schlagens und thuen den zwagen
Der leiser schlägt darein.
Manichfaltig, gestaltig, gewaltig
Die Hämmer hoch fliegen, das Eisen zu biegen,
Die Zangen erlangen und fangen die Stangen
Und werfen's in die Kohlen, dass klinget, widerspringet,
Inmitten der Hitzen, das glitzet, widerspritzet —
Und also das Eisen tauglich wird.

Auch an das niederdeutsche Studentenlied »En Grofsmid sat in goder Roh« mag erinnert sein mit seinem bezeichnenden Refrain: »Sieh düt, sieh dat, sieh do!« oder, wie er in einer hochdeutschen Fas-

1) Erlach I, S. 500 ff.

sung lautet: »Siditze, sidatze, sidomm!«[1]) Ebenso charakteristisch ist der Refrain eines Böttcherliedes[2]):

Fassbinder,
Wo sind sie?
Hier sind sie.
Lasst euch hören!

Aber es handelt sich hier um ein Herbergslied, das bei der Gesellenauflage gesungen wurde. Bei dem letzten Satze »wird nach dem Takte geklatscht, wie wenn Reifen eingeschlagen werden«. Das Lied ist offenbar nicht aus der Böttcherwerkstätte in die Herberge umgezogen, sondern hier entstanden und lässt sich nur mit den Studentenliedern vergleichen, die mit ähnlicher Begleitung gesungen werden. Ein Arbeitsgesang ist es zweifellos nicht. Diesen wird man überhaupt kaum in den Werkstätten zu finden hoffen dürfen. Gesungen wird dort gewiss; aber es sind gewöhnlich Volkslieder allgemeinen Inhalts, die gerade sich dem Rhythmus einer bestimmten Arbeit anpassen lassen, oder solche, die bloss zur Unterhaltung dienen.[3]) Bemerkt zu werden verdient jeden-

1) ERK-BÖHME, III Nr. 1698. WOLFRAM, Nr. 79.

2) SCHADE, Handwerkslieder S. 7. Es kann hier auch noch des Refrains in dem bekannten Spottliede auf die Leineweber (»Die Leineweber haben eine saubere Zunft«) gedacht werden.

3) Meine Erkundigungen nach speciellen Texten, die zu bestimmten Verrichtungen gesungen werden, haben kein weiteres Ergebniss geliefert, als die Mittheilung, dass die Schlosser beim Feilen ein Lied anzustimmen pflegten, dessen erste Strophe so lautet:

In jener Mühle ist bekannt
Da hauste Kilian,
Der Teufelsmüller nur genannt,
Das war, das war ein böser Mann:

falls, dass die wenigen in diesem Abschnitt aufgeführten Beispiele von Handwerksliedern, die etwa als specifische Arbeitstaktlieder angesehen werden können, solchen Gewerben angehören, deren Thätigkeit sich öffentlich vollzieht. Auch die Dorfschmiede kann heute ja noch, wie schon zur Zeit des Hesiod, als eine Art öffentlichen Ortes bezeichnet werden. Auf die Rammlieder der Zimmerleute, die wir noch kennen lernen werden, trifft das Gleiche zu. Im Allgemeinen aber scheint sich zu ergeben, dass in der Wirthschaftssphäre, der das Handwerk angehört, der eigentliche Arbeitsgesang abstirbt. Mindestens suchen wir ihn da auch bei solchen Verrichtungen vergebens, bei denen ihn primitive Völker später uns zeigen werden.

f) Beim Pflücken.

Haben wir im letzten Abschnitt gefunden, dass der Arbeitsgesang im berufsmässig entwickelten Gewerbe kaum eine Stätte hat, so gilt dies auch von der berufsmässigen Landwirthschaft unserer Kulturländer. Damit ist aber nicht gesagt, dass er überhaupt beim Feldbau fehlte. Im Gegentheil werden wir im nächsten Kapitel finden, dass er bei den verschiedensten Arbeiten von der Ackerbestellung bis zur Ernte vorkommt. Freilich erscheint er hier nur im Zusammenhang mit bestimmten Formen der landwirthschaftlichen Technik und der Agrarverfassung; aber es dürfte doch gerathen sein, alles was uns an Ar-

---

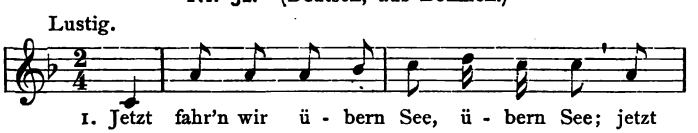
Er mordete zum Zeitvertreib
Zuletzt sogar sein eignes Weib.

Der Text findet sich, soweit ich sehe, in keiner unserer sonst so weitherzigen Volksliedersammlungen, verdient es wol auch nicht.

beitsgesängen aus dem Gebiete des eigentlichen Ackerbaus bekannt ist, dort zusammen zu behandeln.

An dieser Stelle sollen nur wenige Lieder mitgetheilt werden, die sich an die Gewinnung einiger zur Bereitung von Getränken dienender pflanzlicher Erzeugnisse knüpfen. In erster Linie steht hier der Hopfen. Bei der Ernte desselben werden bekanntlich die Ranken am Boden abgeschnitten, darauf mit den Stangen ausgehoben und umgelegt. Das Pflücken des Hopfens geschieht dann entweder sofort auf dem Felde oder zu Hause, wohin die Ranken, nachdem sie von den Stangen abgelöst worden sind, gebracht werden. In beiden Fällen ist grosse Eile nothwendig. Man verwendet deshalb immer zahlreiche Arbeiter, meist Frauen und Kinder. Bei dieser Beschäftigung werden in den Gegenden, wo der Hopfenbau regelmässig betrieben wird, besondere Lieder gesungen, die zu den anmuthigsten Schöpfungen der Arbeitspoesie gehören. Das erste der nachfolgenden Beispiele[1]) gehört dem deutschen, die beiden folgenden dem lettischen[2]) und die zwei letzten[3]) dem litauischen Sprachgebiete an.

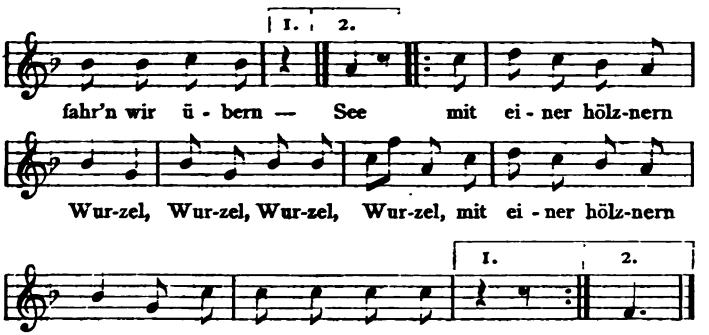
Nr. 52. (Deutsch, aus Böhmen.)



1) Hruschka und Toischer, Deutsche Volkslieder aus Böhmen (Prag 1891), S. 257. Erk-Böhme III, Nr. 1737.

2) Ulmann a. a. O., Nr. 228 f.

3) Nesselmann Litt. Volkslieder Nr. 256 (ähnlich Nr. 265) und Nr. 403 (ähnlich Nr. 320).



2. |: Und als wir drüber war'n, wieder war'n,
Und als wir drüber —:| war'n,
Da sangen alle Vöglein,
Vöglein, Vöglein, Vöglein,
Da sangen alle Vöglein,
Der helle Tag brach —:| an.

3. |: Die Magd die kehrt das Haus wieder aus,
Die Magd die kehrt das —:| Haus;
Und was sie in dem Kehraus fand,
Kehraus, Kehraus, Kehraus fand,
Und was sie in dem Kehraus fand,
Das theilt sie mit dem —:| Knecht.

4. |: Die Frau erwischt den Strang von der Wand,
Die Frau erwischt den —:| Strang,
Und schlug der armen Dienstmagd,
Dienstmagd, Dienstmagd, Dienstmagd,
Und schlug der armen Dienstmagd
Den Besen aus der —:| Hand.

5. |: Der Jäger rief ins Horn, wieder Horn,
Der Jäger rief ins —:| Horn
Da blasen alle Jäger,
Jäger, Jäger, Jäger,
Da blasen alle Jäger,
Ein jeder in sein —:| Horn.

6. |: Das Liedlein das ist aus, wieder aus,
Das Liedlein das ist —:| aus.
Und wer das Lied nicht singen kann,
Singen, singen, singen kann,
Und wer das Lied nicht singen kann,
Der zahl' ein halb Fass —:| Wein. [1])

1) Ein Theil der Strophen dieses Liedes wird auch als Kinder-

Nr. 53. (Lettisch.)

Hinterm Berge sät' ich Gerste,
Dass der Hopfen es nicht merke;
Aber pfiffig ist der Hopfen,
Steigt auf einen Baum und lauert.

Nr. 54. (Lettisch.)

Ach du Hopfen, struwelköpf'ger,
Was verübtest du am Männlein!?
Männlein stolpert auf dem Wege,
Hin und her die Mütze schwenkend.

Nr. 55. (Litauisch.)

1. Du Hopfen, ei taduja,
Du Schleicher, ei taduja,

2. Wo wuchsest du, taduja?
Wo wardst du gross, taduja?

3. Auf Vaters Beet, taduja,
Wohl hinterm Zaun, taduja.

4. Komm Schwesterlein, taduja,
Wir pflücken ab den Hopfen.

5. Wir pflücken ab den Hopfen,
Wir brauen gelben Alus.

6. Wir brauen gelben Alus,
Wir laden ein den Vater. —

7. Der Vater hat im Rausche
Versagt die liebe Tochter.

8. Dem Vater nach dem Rausche
That leid es um die Tochter.

9. Kehr, Tochter, heim vom Wege;
Die Rauten pfleg im Garten.

10. Versagt kehr ich nicht wieder,
Gepflückt grünt nicht die Raute.

Tadireli taduja,
Du grüne Raute taduja!

Nr. 56.

1. Und was sagte denn der Hopfen,
Kriechend aus der Erde?
Era ritamta,
Faladroti kumferta!
Wirst du mich nicht gut aufbinden,
Keim' ich auf der Erde.

2. Und was sagte denn der Hopfen,
Auf der Stange rankend?
Era ritamta,
Faladroti kumferta!
Wenn du mich nicht zeitig abpflückst,
Werde ich verstäuben.

---

lied beim Pfänderspiel gesungen. Vgl. SIMROCK, Volkslieder S. 109, Kinderbuch S. 213; BÖHME, Kinderlied u. Kinderspiel, S. 671.

3. Und was sagte denn der Hopfen,
Auf dem Speicher liegend?
Era ritamta,
Faladroti kumferta!
Wirst du mich nicht fleissig rühren,
Werde ich verschimmeln.

4. Und was sagte denn der Hopten,
In dem Kessel kochend?
Era ritamta,
Faladroti kumferta!
Wirst du mich nicht gut bedecken,
Werde ich verdampfen.

5. Und was sagte denn der Hopfen,
In dem Fasse liegend?
Era ritamta,
Faladroti kumferta!
Wenn du mich nicht fest verspundest,
Werde ich nicht schmackhaft.

6. Und was sagte denn der Hopfen,
In dem Glase stehend?
Era ritamta,
Faladroti kumferta!
Wenn du mich nicht wirst bezwingen,
Werde ich dich wälzen.

Dass am Rhein bei der Weinlese gesungen wird, ist bekannt. Von einem Arbeiten im Takte wird dabei jedoch nicht die Rede sein können. Es würde darum keine Veranlassung vorliegen, das folgende Necklied der Winzerinnen hier mitzutheilen, zeigte dasselbe nicht eine unverkennbare Verwandtschaft mit den Gesängen, die zur Flachsarbeit gehören. Das Lied ist 1819 von HOFFMANN VON FALLERSLEBEN in Kessenich bei Bonn aufgezeichnet worden[1]).

Nr. 57.

1. Die Trauben, die wir schneiden,
|: Und die sind dürre; :|
Wann woll'n wir Jungfer Liesche
Wol zur Kirchen führe?
Hei! die Trauben die sind dürre.

2. Hie ist sich einer, der Adam heisst,
|: Und der ist wilde; :|
Er führt ein silbernes Kärstchen
In seinem Schilde.
Hei! der Schelme der ist wilde.

1) ERK-BÖHME, III, Nr. 1557. Str. 1, Zeile 2 ist in der That dürre, nicht thüre zu lesen, wie BÖHME glaubt. Die Trauben(stengel) sind dürr, und es ist darum Zeit sie zu schneiden; auch für Jungfer L. ist es Zeit zu heiraten.

3. Er ist so wilde nicht,
|: Er wird auch wiedrum zahm. :|
Er nahm sich Jungfer Liesche
In seine Arme lang:
Hei! die Zeit fiel ihm nicht lang!

Wie mit diesem Winzerinnenliede wird es sich wahrscheinlich auch mit einem nicht weniger als dreissig Strophen langen Gesange der chinesischen Theepflückerinnen verhalten, der in englischer Uebersetzung vorliegt[1]). Der Thee erfordert vom Pflücken bis er versandtfertig ist, so viele und umständliche Arbeiten, dass sich ohne persönliche Beobachtung nicht sagen lässt, ob etwa eine derselben in einem bestimmten Rhythmus vollzogen wird. Das Lied beschäftigt sich allerdings vorzugsweise mit dem Pflücken der Theeblätter, gedenkt aber auch der sich daran anschliessenden Arbeiten des Röstens und Rollens, die ebenfalls meist von Frauen verrichtet werden. Es mag genügen, wenn hier die ersten Strophen mitgetheilt werden.

Nr. 58.

1. Unser Haus liegt inmitten von zehntausend Hügeln,
Wo nord- und südwärts vom Dorf der Thee in Fülle wächst.
Von Chinse nach Kuhyii unablässig gehetzt,
Muss ich jeden Morgen früh aufstehn, meine Theearbeit zu thun.

2. Mich ankleidend, wenn kaum der Tag dämmert, das Haar nur halb geordnet,
Nehm' ich meinen Korb und trete hinaus in den dicken Nebel.
Kleine Mädchen und ehrbare Frauen gehn Hand in Hand den Weg entlang

1) Houghton, Women of the Orient, p. 355—359, der sich wieder auf »Middle Kingdom« from Chinese Repository, Vol. VIII p. 196 beruft.

Und fragen mich: »Welchen Abhang des Sunglo klimmst du heute empor?«

3. Trüb ist der Himmel, und düstres Zwielicht deckt der Berge Spitzen;
Die bethauten Blätter und dunklen Knospen sind nicht leicht zu pflücken.
Wir wissen nicht, für wen — seinen Durst zu stillen —
Wir uns plagen und arbeiten und täglich, je zu zweien, gehen müssen.

4. Paarweise gesellt, uns wechselseitig helfend, ergreifen wir die Theezweige
Und treiben mit leisen Worten einander an: »Zaudre nicht,
Auf dass nicht an der Zweigspitze die Knospe noch zu alt wird
Und nicht mit dem Morgen der rieselnde weiche Regen kommt!«

5. Wir haben jetzt genug gepflückt; hoch am Zweig sind nur noch spärlich Blätter;
Wir haben unsre Körbe bis zum Rand gefüllt und reden vom Heimgehn.
Lachend ziehn wir dahin, da geht gerade am Teich
Ein Paar heilger Wildenten auf und fliegt nach verschiedener Richtung davon.

6. Dieser Teich hat klares Wasser, und tief wächst dort der Lotus,
Wie Münzen rund sind seine kleinen Blätter und erst halb aufgeblüht;
Zum vorspringenden Rand gehend bei einer klaren und seichten Stelle
Versuche ich mit meinen Blicken zu ergründen, wie jetzt mein Antlitz ausschaut.

7. Mein Lockenhaar ist arg zerzaust, mein Antlitz ganz entstellt.
In wessen Hause lebt die Dirne, so garstig wie 'ne Sklavin?
Das kommt davon, dass jeden Tag den Thee ich pflücken muss,
Dass Regenschau'r und Windeswehn die Reize mir verdorben.

Das Lied bietet in seinem weiteren Verlauf noch einige hübsche Scenen aus dem Leben der Pflückerin, in denen ihr die Witterung arg mitspielt; in die Aeusserungen weiblicher Eitelkeit mischt sich mehr-

fach die Sorge, den besten Thee auf den Markt zu bringen; dann folgen wieder Klagen über das mühselige Leben — kurz echte Mädchenpoesie. Auch der Schi-king, der ja manche volksthümliche Stücke enthält, hat uns aus dem 12. vorchristlichen Jahrhundert ein Lied der Wegerichpflückerinnen aufbewahrt, das hier noch zugleich mit der Uebersetzung von VICTOR VON STRAUSS folgen mag.[1])

Nr. 59.

1. Thsài thsài fêu-ì, pok-yên, thsài tšī; thsài thsài fêu-ì, pok-yên, yeù tšī.	1. Pflücket, pflücket Wegerich, Eija zu und pflücket ihn! Pflücket, pflücket Wegerich, Eija zu, ihr rücket ihn.
2. Thsài thsài fêu-ì, pok-yên, tot tšī; thsài thsài fêu-ì, pok-yên, luot tšī.	2. Pflücket, pflücket Wegerich, Eija zu, ergreifet ihn! Pflücket, pflücket Wegerich, Eija zu, entstreifet ihn!
3. Thsài thsài fêu-ì, pok-yên, kiet tšī; thsài thsài fêu-ì, pok-yên, hiet tšī.	3. Pflücket, pflücket Wegerich, Eija zu, nun packt ihn ein! Pflücket, pflücket Wegerich Eija zu, nun sackt ihn ein!

Alle diese Lieder knüpfen an die Verrichtung des Pflückens an, wo es sich darum handelt, Blätter, Blüten oder Früchte einzeln mit den Fingern von der Pflanze zu entfernen und einzusammeln. Obwohl an sich diese Technik rhythmischer Gestaltung nicht unzugänglich sein würde, so erscheint es doch bei den ständig wechselnden Umständen, unter denen die Gewinnung jener Pflanzentheile erfolgt, schwer

1) Den chinesischen Text verdanke ich der Freundlichkeit meines Kollegen A. CONRADY; die Uebersetzung findet sich bei STRAUSS, S. 73.

denkbar, dass in den hier genannten Fällen längere Zeit taktmässig gearbeitet werde. Als Arbeitsgesänge im weiteren Sinne werden wir trotzdem diese Lieder anzusehen haben.

g) Aus andern Gebieten.

Der Gegenstand dieser Untersuchung bietet dem Forscher so viel des Unbegreiflichen und Wunderbaren, dass man den Thatsachen oft nur mit Widerstreben folgt. Dies gilt insbesondere von dieser letzten Gruppe von Gesängen, in der ich recht Verschiedenartiges, aber doch zur Sache Gehöriges zusammenstelle, ohne, mangels eigener Beobachtung, im Stande zu sein, den Zusammenhang zwischen gesungenem Worte und Körperbewegung irgendwie zu veranschaulichen. Man wird sich aber das Bereich dieser Gesänge bei den Naturvölkern nicht leicht zu gross vorstellen können.

An erster Stelle erwähne ich das Tättowieren, das überall auf den Inseln der Südsee mit Gesang begleitet zu werden scheint. Beispiele solcher Gesänge liegen allerdings bloss aus Samoa[1]) und Neuseeland[2]) vor. Die Maori haben ein besonderes Lied beim Tättowieren eines Mannes und ein eben solches beim Tättowieren eines Mädchens. Das erstere lautet in Uebersetzung:

---

1) Ztschr. f. Ethnologie XXVIII (1896), S. 562 f. der Verhandlungen.

2) Reise der Fregatte Novara, III. Abth. Ethnographie, S. 50 f., auch abgedruckt bei R. M. Werner, Lyrik und Lyriker, S. 129 f. und Ploss, Das Weib (4. Aufl.) I, S. 97 f.

Nr. 60.

Wir sitzen da beisammen
Und schmausen zusammen;
Wir blicken an die Zeichen
Auf den Augen, auf der Nase
Tutetawa's,
Die sich schlängeln hin und her,
Gleich den Füssen der Eidechse.
Stich ihn mit dem Meissel Mataora's!
Sei nicht so sehnsüchtig,
Dass die Frauen dich schauen,
Dass sie pflücken möchten
Das junge Laub der Warawara.
Ich bin der Meister
Eurer herrlichen Zeichen!
Den Mann, der dich gut bezahlt,
Tättowier' recht zierlich;
Den Mann, der dich nicht bezahlt,
Diesen zeichne nicht schön!
Lass' ertönen das Brummen!
Steh' auf, Tangaroa!
Heb' dich, Tangaroa!

Das Tättowier-Instrument ist ein Stab mit einem Ast-Endchen, in welchem ein zugespitzter Knochensplitter befestigt ist. Der auf den letzteren aufgestrichene Farbstoff wird durch Schläge, die mit einem hölzernen Hammer auf den Stab geführt werden, in die Haut hineingetrieben. Ob die Schläge in taktmässiger Weise erfolgen, lässt sich natürlich ohne eigene Beobachtung nicht sagen. Unmöglich ist es nicht.

Weitere Nachrichten besagen, dass die Papuas besondere Gesänge bei der Beschneidung[1]) und die Danâkil ein eignes Lied für die durch kundige Frauen verrichtete Infibulation[2]) besitzen. Es muss freilich dahingestellt bleiben, welchen Charakter diese Gesänge tragen. Wir wissen zu wenig von den Vorgängen, denen sie entsprechen und den dabei stattfindenden Ceremonien. Aber wie viele kennen heute bei uns noch die wahre Natur der Wiegenlieder[3]), die sich so eng an die Schaukelbewegung

1) HAGEN, a. a. O. S. 14. — Vgl. PAULITSCHKE, II, S. 212.
2) PAULITSCHKE, a. a. O. S. 175.
3) Beispiele bei ERK-BÖHME, D. Liederhort III, S. 579 ff.

der Wiege anschmiegen, welche die Mutter mit dem Fusse tritt oder mit der Hand bewegt! Sicher aber liegt die Neigung, jede länger dauernde Thätigkeit rhythmisch zu gestalten, jede Verrichtung mit Gesang zu begleiten, so sehr in der Natur primitiver Völker, dass sie jedem Beobachter auffallen musste, der dafür ein Auge hat. Als MACKAY 1877 in Ostafrika einen Weg und eine Brücke baute, schrieb er über das Benehmen seiner eingeborenen Arbeiter[1]):

»In dem waldfreien Lande vertheilen sich meine Leute mehr, und manchmal bleiben da oder dort einige zurück, um einen riesigen Affenbrotbaum zu fällen, an dem die Werkzeuge fast zu Schanden werden. Aber wenn man ins Dickicht einbricht, sind alle beisammen, und sie feuern sich gegenseitig durch Gesang an, der entweder keinen oder nur wenig Sinn hat[2]). Eins dieser Liedchen, das man sich wohl zu meiner besonderen Erbauung ausgedacht hat, lautet:

Nr. 61.

Eh, eh, msungu mbaya
Tu katti miti
Tu ende Ulaya,

welches umschrieben so viel bedeutet als: »O, ist der weisse Mann nicht sehr bös, dass er die Bäume

1) a. a. O. S. 50.

2) Aehnlich CH. M. DOUGHTY, Travels in Arabia deserta (I, p. 459); »The loud chant of Beduins at labour is but some stave of three or four words in cadence, with another answering in rime, being words which first happen to their minds, and often with little sense; and when they have sung a couplet somewhile, they will take up a new. — And this is a shepherd's rime which he made of me in the booths: »yâ Khalîl! zey el-fîl«, »O Khalîl! sib to the elephant.«

abschneidet, um einen Weg zu machen, damit die Engländer kommen können!«

Also auch hier eine ausserordentliche Leichtigkeit der Improvisation, wie sie schon bei den Mühlen- und Spinnliedchen hervortrat; auch hier die nahe Beziehung des Inhalts auf die eben vorliegende Arbeitsaufgabe — nicht wie bei den Volks- und Kunstliedern, welche heute unter den Kulturvölkern meist zur Arbeit gesungen werden, die Wiedergabe eines feststehenden, der Arbeitssphäre fremden Liederinhalts in einer rhythmisch und melodisch selbständigen Form. Alle echten Arbeitsgesänge — das wird festgehalten werden müssen — sind in ihrem Rhythmus durch die Arbeit bestimmt, können aber durch das Tempo, in dem sie gesungen werden, auf den Gang der Arbeit zurückwirken. Wie diese Einwirkung sich psychisch und physiologisch vollzieht, mag dahingestellt bleiben; sicher ist, dass sie stattfindet, und erfahrungsgemäss beschränkt sie sich gar nicht einmal auf den Menschen, sondern dehnt sich auch auf Thiere aus. Wie das Tempo der Musik oder des Gesangs einer marschierenden Truppe sich mittheilt, so lernen auch die Cavallerie- und Circuspferde nach demselben ihre Gangart richten, und die Araber haben eine eigene Liedergattung für den Gang der Kameele (Hadu)[1])

1) Esquisse historique de la Musique Arabe aux temps anciens etc. par ALEXANDRE CHIRSTRANOWITSCH, Cologne 1863, S. 12: Les récits légendaires du peuple arabe disent que les premiers chants furent ceux du chamelier excitant la marche des chameaux. Ces chants, tous modélés à peu près sur le même rythme, transmis d'époque en époque, ont une origine commune qui remonte jusqu'à Modhar, l'un des pères des tribus arabes. Voici ce que dit la légende: Modhar, fils de Nizar, fils de Mâdd, fils d'Aduan, avait une voix d'un timbre

und eine andere für den der Pferde (Zindâli)[1]). »Je nachdem (dort der Kameeltreiber, hier) der Reiter dieselben singt, d. h. ob in langsamem oder beschleunigtem Tempo, richtet das Thier seine Gangart ein.«

In letzter Zeit hat man Untersuchungen angestellt über den Einfluss, welchen die Musik auf die verschiedenen Thierarten eines zoologischen Gartens ausübt. Die meisten Völker, welche der Thierzucht grössere Aufmerksamkeit widmen, zweifeln an einem solchen Einflusse nicht. Die mongolischen Nomadenstämme glauben sogar, Kameele, die ihre Jungen nicht säugen wollen, durch Geigenspiel zu ihrer

---

mélodieux et d'une douceur incomparable. Un jour, étant en voyage, il tomba du haut de sa monture et se cassa le bras. La douleur lui arracha des cris et des plaintes: »*ya! yadah! ya! yadah!*« répétait-il en gémissant, c'est à-dire: »ah! mon bras! ah! mon bras!« Il y avait dans l'intonation de sa voix, dans la modulation de sa plainte comme un charme qui agit sur les chameaux et rendit leur course plus rapide et leur mouvement plus doux. Dès ce jour, les chameliers adoptèrent les modulations de la plainte de Modhar pour exciter leurs chameaux. Leur cri répété dans cette sorte de chant: *hadia! hadia!* rappelle, dit-on, les cris de Modhar blessé: »*ya! yadah! ya! yadah!*« — Le chant des chameliers s'appelle en arabe *Houdâ*, le chamelier qui excite le chameau se nomme Hâdi. Il y en a de célèbres, et dans le Kitab-el-Aghani on cite, comme l'un des plus fameux, celui du Calife Al-Mansour. — Du chant du chamelier modifié naquit le chant funèbre, appelé *Nouh* (lamentation). Pendant longtemps, les peuples de la Mecque et des contrées voisines ne connurent guère que ces deux espèces de chants. — Ein Beispiel bei TALVJ a. a. O. S. 53. Vgl. auch M. HARTMANN, Metrum und Rhythmus. Die Entstehung der arabischen Versmasse (Giessen 1896), S. 13 ff. — Die Somali singen auch »uralte Lieder, wenn die Kameele beladen oder getränkt werden.« PAULITSCHKE, a. a. O. II, S. 288. — Vgl. noch CRURI, Sea Nile, the desert and Nigritia, p. 330.

1) H. STUMME. Tripolitanisch-tunesische Beduinenlieder (Leipzig 1894), S. 54.

mütterlichen Pflicht zurückführen zu können[1]). Bei den alten Aegyptern sang der Hirte seinen Schafen, wenn er sie nach Landessitte hinter dem Sämann her über die noch nassen Felder trieb, damit sie den Samen mit ihren Füssen in den Schlamm träten[2]). Eines der Liedchen ist uns erhalten und lautet:

Nr. 62.

Euer Hirt ist im Wasser bei den Fischen;
Er spricht mit dem Wels, er begrüsst sich mit dem Hecht.
Westen! euer Hirt ist ein Hirt vom Westen.

Der Hirte scheint sich selbst zu verspotten, so im Wasser waten zu müssen, wo ihm die Fische Guten Tag sagen. Ein anderes Liedchen, das in mehreren Fassungen auf uns gekommen ist, singt der Treiber den Ochsen vor, wenn er sie auf der Tenne in die Runde treibt, damit sie das Getreide mit ihren Füssen dreschen.

Nr. 63.

Drescht für euch, drescht für euch!
Ihr Ochsen drescht für euch!
Drescht für euch das Stroh zum Futter
Und das Korn für eure Herren!
Gönnt euch keine Ruhe!
Es ist ja heute kühl.

Auch in Madeira wird den Ochsen gesungen, wenn sie zum Austreten der Körner über die Dreschtenne getrieben werden. Der Gesang ist weithin vernehmbar und hat etwas ungemein Feierliches.[3])

1) PALLAS, Sammlungen histor. Nachrichten über die mongolischen Völkerschaften I, S. 265.

2) ERMANN, Aegypten und ägyptisches Leben im Alterthum, S. 515 f. Dort auch die Dreschliedchen.

3) Mündliche Mittheilung.

Ohne diesen Dingen allzu grossen Werth beizulegen, möchte ich doch in ihrem Zusammenhang eine Anzahl Lieder mittheilen, die nach Form und Inhalt ein besonderes Interesse beanspruchen. Es sind Gesänge der japanischen Mago oder Führer von Packpferden, deren Texte und Uebersetzung ich der oft bewährten Gefälligkeit meines Kollegen A. CONRADY verdanke[1]).

Nr. 64.

Ise wa Tsu-de motsu,	Was ist Ise ohne Tsu,
Tsu wa Ise-de motsu,	Was ist Tsu ohne Ise,
Owari Nagoya wa	Was ist Nagoya in Owari
Shiro-de motsu.	ohne sein Schloss?

Nr. 65. (Provinz Jdzu.)

Fuji-no atama-ga tsun moyeru;	Der Gipfel des Fuji brennt.
Najo-ni kemari-ga tsun moyeru?	Warum brennt der Rauch?
Mishima jiorō-shu-ni	Weil man die Dirnen von Mishima
Garara uchikomi.	alle hineingeworfen hat.
Kogare ojiattara tsun moyetā.	Wenn sie in Liebe brennen werden,
Shion gaye dō dō!	wird (der Fuji) in Flammen brennen.
	Shion gaye, dō dō!

Nr. 66. (Provinz Suruga.)

Yombe nāāā	Guten Abend, nā
Shinon dara yēēē	als ich leise hineinschlich, yē,
Osandonā,	zum Dienstmädchen,
Madzu ii asesa-nete ita kara;	schlief sie erst fest;
Iyo! nabe-no meshiya sugite,	Iyo! Der Reis im Kessel war zuviel,
tsutsubŭshitāāā yēēē.	und sie schlief fest.

1) Sie stammen von einem in Leipzig z. Z. Medizin studierenden Japaner, Herrn HIDĒO IKEDA, nach dessen Mittheilungen sie Herr EMIL STENZEL, ein Schüler des Herrn Professors CONRADY, niedergeschrieben hat.

Nr. 67. (Provinz Totomi.)

Uraga o-chiōmatsu-no kakaa wā,
Takoyo!
Chiā azesa! tako dato omoshuruye;
hakken mannaka-ni ashidarake.
Shion gaye dō dō!

Wenn ich die Frau des O-Chiōmatsu[1]) betrachte,
Takoyo!
Chiā azesa! sieht sie aus wie ein Tintenfisch.
Acht Ken in der Mitte (messen) die Füsse allein.
Shion gaye dō dō!

Nr. 68.

Uraga shione wa Hamana-no hashi-yō yēēē,
Ima wa tatayetēēē,
Otomo senu yo ēēē,
dōu dōu!

Mein Charakter gleicht der Brücke des Hamana;
jetzt ist sie längst abgebrochen,
und kein Geräusch wird mehr vernommen,
dōu, dōu!

Nr. 69.

Takai yama-kara tanisoko mireba yēēē,
Oman kawai-ya nuno sarasu nāyēēē, dōu dōu!

Wenn ich von dem hohen Berge in den Thalgrund schaue, yēēē!
Wie lieblich ist Oman! Sie bleicht das Leinen, nāyēēē etc.

Ob diese Liedchen als Marschlieder für die Pferdeführer selbst anzusehen sind, ob sie einen Einfluss auf den Gang der Pferde ausüben sollen, muss unentschieden bleiben. Ebenso soll an die deutschen Fuhrmannslieder, denen man in den Sammlungen ziemlich häufig begegnet[2]), bloss erinnert werden.

1) Name eines der Diener.

2) Z. B. Erk-Böhme III, Nr. 1572 ff.; Erlach II, S. 549, 557; Des Knaben Wunderhorn (neue Ausg.) II, S. 653.

Die Veränderung der Verkehrsverhältnisse erschwert uns das Verständniss dieser Dinge ungemein. Immerhin möchte ich wenigstens eine kleine Probe geben. Sie stammt aus der deutschen Sprachinsel Gottschee in Krain, deren Bevölkerung in Sprache und Sitte so viel Alterthümliches bewahrt hat[1]).

Nr. 70.

Tchihi, tschihi, main Praune (Brauner), hoda ho,
Noch haint brscht (wirst) du ahoimĕ (daheim) shain,
Noch haint brscht du ahoimĕ shain, daho,
Pai main dar jungn Kroinarin,
Terala, terala, terala, teho,
Toderala, terala, terala, teho!

2. Arbeiten im Wechseltakt.

Die im Wechseltakt sich vollziehenden Arbeiten gehen, soweit wir sie zu überschauen vermögen, sämtlich auf Schlag- und Stampfbewegungen zurück. Sie ergeben deshalb von selbst einen mehr oder minder lauten Taktschall, und da sich mindestens zwei Arbeitskräfte an ihnen betheiligen müssen, auch einen Tonrhythmus von incitativer Wirkung. Sie scheinen also der weiteren Unterstützung durch die menschliche Stimme nicht zu bedürfen. Dennoch finden sich auch hier Arbeitsgesänge; es wird also die Arbeit durch einen doppelten Tonrhythmus unterstützt: den des Arbeitsgeräusches und den des Gesanges, und da beide sich in Einklang befinden müssen, so sind die hierher gehörigen Lieder von ganz besonderem Interesse. Leider ist ihre Zahl

1) A. Hauffen, Die deutsche Sprachinsel Gottschee, S. 377 f.

sehr gering, und noch spärlicher sind die Nachrichten über ihre Anwendung.

Dreschgesänge darf man natürlich nur da suchen, wo das Dreschen mittels eines Stockes oder Flegels erfolgt. Da die Alten das Getreide meist durch Thiere austreten liessen oder sich des Dreschschlittens bedienten, so wird man bei ihnen den Dreschtakt nicht zu finden hoffen[1]). Das Gleiche gilt von den nordasiatischen Ländern und Aegypten. Dagegen ist er den ostafrikanischen Völkern durchaus geläufig. »Bei den Galla versammeln sich die Bewohner eines Dorfes auf dem Druschplatze, um gemeinsam unter Absingung von melodischen, zum Druschtakte passenden Liedern die Durrarispen auszudreschen und das Getreide zu reutern. Gegen Sonnenuntergang findet man da in der Trockenzeit in der Regel die ganze Dorfbewohnerschaft, und von weitem vernimmt man den Taktschlag und den Choralgesang der Arbeitenden[2])«.

Auf der Banda-Insel Letti »wird das Dreschen in ganz eigenthümlicher Weise vorgenommen. Die Aehren werden auf eine Matte geschüttet, und alle, die dem Besitzer anverwandt und zugethan sind, tanzen auf der lieben Gottesgabe bei Trommelschall herum, bis die Körner von den Hülsen befreit sind.«[3]) Aber dieser Vorgang steht nicht vereinzelt. Bei den Esten wurde noch im Anfange dieses Jahrhunderts das Sommergetreide, nachdem es in der Riege auf künstlichem Wege gedörrt worden war,

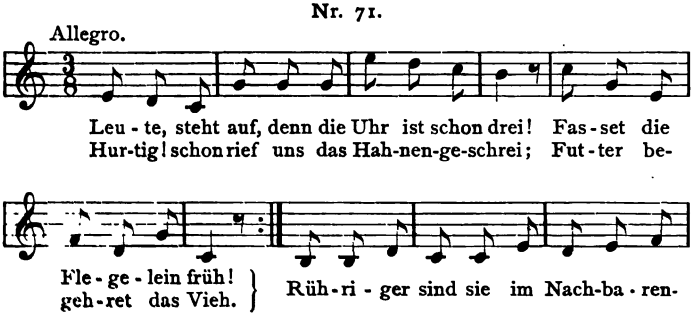
1) Vgl. jedoch MAGERSTEDT, Bilder aus der röm. Landwirthschaft V, S. 244. 315.

2) PAULITSCHKE, a. a. O. I, S. 134. 217.

3) JACOBSEN, Reise in der Inselwelt des Banda-Meeres, S. 136.

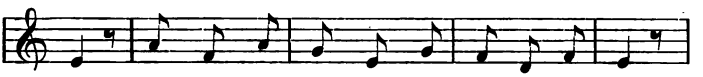
auf der Tenne ausgebreitet und durch Pferde oder Menschen ausgetreten. Die letzteren »stellten dabei einen taktmässigen Tanz und Gesang an«.[1]) Der Roggen wurde nicht mit Flegeln, sondern mit dicken krummen Prügeln, die in einen stumpfen Winkel gebogen sind, gedroschen. Die Arbeit war wegen des vorausgegangenen Dörrens nicht schwer, sodass selbst Kinder von 14 Jahren dabei helfen konnten. Aehnlich werden wir uns den Vorgang bei den benachbarten Litauern zu denken haben. Hier finden wir denn auch ein sehr eigenthümliches Dreschlied[2]), das sich aus den zahlreichen Volksliedern dieses Stammes schon dadurch heraushebt, dass es in daktylischem Metrum gehalten ist, während sonst trochäische und iambische Masse fast ausschliesslich gebraucht werden. Auch die Melodie stützt die Annahme, dass wir es hier mit einem echten Arbeitstaktliede zu thun haben.

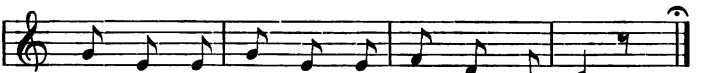
Nr. 71.



1) J. Ch. Petri, Ehstland und die Ehsten (Gotha 1804), II, S. 209—213. A. W. Hupel, Topogr. Nachrichten von Lief- u. Ehstland (Riga 1777), II, S. 295.

2) Bartsch, Dainu Balsai Nr. 306.





2. Unser Geschäft ist von alters bekannt,
Baute doch Adam das Feld.
Hat ja, geleitet von göttlicher Hand,
Fleissig den Acker bestellt.
Sieht auch der Städter gleich vornehm darein,
Kümm're uns gar nicht, gedroschen muss sein,
Klipp klapp etc.

3. Gingen nicht Herden von Thieren zu Grund,
Wenn wir nicht füttern das Vieh?
Blieben die Feinen, die Städter, gesund,
Wenn wir nicht dreschen für sie?
Wehe, du Städter, wie ständ' es um dich,
Wenn wir nicht säen und dreschen für dich!
Klipp klapp etc.

4. Unser Herr Amtmann weiss leichteren Rath,
Wie er zu Geld kommen soll:
Quälet uns Bauern von frühe bis spat,
Sparet das Säckchen sich voll;
Schreiber und Wachtmeister machens ihm nach,
So auch der Schulze — o wehe der Plag!
Klipp klapp etc.

Auch beim Enthülsen des Getreides, das im alten Aegypten wie im heutigen Central- und Ostafrika, bei den Malayen wie bei den Chinesen von zwei Arbeitern oder Arbeiterinnen durch Stampfen der Körner in einem Mörser vorgenommen wird, dürfen wir ähnliche Gesänge erwarten. In der That wurden solche Gesänge beobachtet: zunächst bei den

Wasegua[1]), wo von Frauen und Mädchen der Mais in steinernen Trögen gestampft wird, ferner in Bornu, wo G. Rohlfs im Hause eines Grossen die Weiber Korn stampfen sah, »nach Art der Neger den Takt der Stösse mit Gesang begleitend«.[2]) Endlich erzählt Wissmann[3]) von der Zubereitung des Gingú-baöls durch die Weiber der Lunda: »Die entschalten Erdnüsse werden in einen Holzmörser gethan und kleingestampft; dann kommt Wasser hinzu, und vier Weiber bearbeiten mit staunenswerther Geduld das Gemisch zu einem Brei, indem sie unausgesetzt mit grossen, an ihren Enden verstärkten Stöcken die Mischung kneten. Wenn das Verfahren stundenlang fortgesetzt ist, sammeln sich die Oelabsonderungen an der Oberfläche und werden nach und nach von dort abgeschöpft ... Nur das weibliche Geschlecht unterzieht sich der Arbeit der Oelerzeugung, die mit Gesang begleitet wird, und kein Mann darf dabei zugegen sein, weil dessen Anwesenheit den Erfolg vereiteln soll.«

Auch bei den Chinesen spielt der Gesang beim Stampfen eine grosse Rolle[4]), wie überhaupt bei

1) KALLENBERG, Auf dem Kriegspfad gegen die Massai, S. 103.

2) Ergänzungsheft Nr. 34 zu PETERMANN's Mittheilungen, S. 36.

3) WISSMANN, WOLF etc. Im Innern Afrikas (Lpz. 1888), S. 62 f.

4) CONRADY theilt mir darüber Folgendes mit: »Die Chinesen pflegten das Stampfen des Getreides im Mörser mit Gesang oder allerlei Rufen zu begleiten oder, wie sie es richtig nennen, zu unterstützen. Das zeigt folgendes Verbot des Ritualbuches Li-ki (I, 1, IV, 43; cf. LEGGE, Sacred books of the East XXVII, 89): lün yèu sāng, c'ūng put siáng »wenn eine Trauerfeierlichkeit in der Nachbarschaft ist, soll man das Stampfen im Mörser nicht (mit der Stimme) unterstützen (siáng).« Hierzu bemerkt der eine Commentar: »siáng bedeutet: durch Töne einander antreibend helfen; die mit dem Stampfen im

allen ostasiatischen Völkern, bei denen der Reis das Hauptnahrungsmittel bildet. Liedertexte aber liegen weder aus Afrika noch aus China vor. Es hat sich überhaupt nur ein Beispiel eines solchen auffinden lassen, bestehend in einer längeren Improvisation, die beim Enthülsen von Reis zu Sëul in Korea gesungen und von dem Uebersetzer des französischen Kommissariats aufgezeichnet wurde. Leider liegt nur eine französische Uebertragung des Textes vor.[1]) Sie schliesst mit den folgenden als Refrain zu betrachtenden Ausrufen:

Ei, ei ya, ei ei hei, ei ya ya, ei ya, hei yu!

aus denen sich der anapästische Stampfrhythmus mit seinen spondeischen Nachschlägen beim Aufhören deutlich erkennen lässt.[2])

Aus derselben Quelle stammt der Text eines

Mörser beschäftigten Menschen stossen nämlich Rufe aus (oder: singen; das betr. Wort kann beides bedeuten), um das Stampfen zu unterstützen«, und ein anderer (den das Tsï-tien s. v. siáng citiert): »siáng bedeutet einen Laut, durch den man einander hilft, einen Ruf (oder: Gesang), durch den man das Stampfen im Mörser unterstützt, etwa wie die Leute, die etwas Schweres ziehen, a-hù rufen« (a-hù nach GILES Chin.-engl. dict. I, Nr. 4761; sonst yê-hù, tsê-hù).«

1) M. COURANT, Bibliographie Coréenne, I, p. 250.

2) Es verdient hier mindestens Erwähnung, dass wenigstens der Refrain eines deutschen Stampfliedes erhalten ist, und zwar in einem jener »geistlichen Ringeltänze«, die man im 16. Jahrhundert den weltlichen Tanzmelodien unterlegte. Er lautet: »So stampen wir die Hirse!« Bei der grossen Bedeutung, welche die Hirse in älterer Zeit für die Volksernährung hatte, darf angenommen werden, dass auch bei uns die Stampftechnik allgemein verbreitet gewesen ist. Schade, dass uns jener Refrain erst sozusagen in tertiärer Form zugekommen ist, durch Vermittlung des Tanzliedes und des geistlichen Liedes. Bemerkt zu werden verdient die charakteristische Singweise. Man findet sie bei ERK-BÖHME II, S. 717.

zweiten ähnlichen Gesanges, der ebenfalls in Sëul beim Stampfen der Erde zur Fundamentierung eines Hauses von den Arbeitern gesungen wurde. Der Herausgeber[1]) bemerkt dazu, »dass der Gesang zwar in koreanischer Sprache abgefasst sei, aber viele Anspielungen auf chinesische Dinge enthalte. Er besteht aus unregelmässigen Strophen, von denen jede einen kürzeren oder längeren Satz enthält und die durch 8—10 sinnlose Silben von einander getrennt sind. Die letzteren haben imitativen Charakter. Niedergeschrieben wurde der Gesang nach dem Diktat von Arbeitern, die 1890 beim Bau des Kommissariats in Sëul beschäftigt waren.« Da der Text inhaltlich für unseren Gegenstand von grosser Bedeutung ist, lasse ich ihn hier trotz seiner Länge in möglichst getreuer Uebersetzung folgen:

Nr. 72.

»Der Tag ist lang, und es ist sehr heiss; die Zeit der Rast ist noch entfernt; wir spüren keine Kraft mehr in uns; wir haben Hunger. Wie können wir unsern Arbeitstag vollenden?

Lasst uns schnell schlagen und rasch die Stöcke heben, den Boden zu stampfen!

O o, y ri, hei hei ya!
ha ha, hei yo, hei hei!

Haben wir diesen Abend fünfzig dicke Sabeken empfangen, so werden wir Reis, Holz, Oel und Tabak kaufen; dann bleibt uns keine Sabeke mehr, um Zukost zu kaufen, die man zum Reis isst. Was sollen wir da thun? Wie dem sei, wir müssen die Stöcke heben und stark schlagen.

Wenn die Bambusblätter vom Winde bewegt werden, sollte man den Lärm von hunderttausend Menschen zu hören meinen.

Die Nenuphar-Blüten, vom Regen benetzt, sind so schön wie dreitausend königliche Sklavinnen, wenn sie sich baden.

---

1) M. COURANT, a. a. O., S. 244 ff.

In dem Ku-uel-Gebirge wird das Gras im Frühling wieder grün.

Von dem Lusthaus O-kyeng strahlt am Abend das Licht der Sonne roth.

Der Stein da unten ist der Ort, wo Kang Htai Kong den Fisch fing. Während der ersten vierundzwanzig Jahre seines Lebens lebte er in Armut: jeden Tag trug er seinen Binsenhut auf dem Haupte und hieng seine Angel in das Wasser, welche weder Schnur noch Haken hatte; so wartete er auf die Ankunft des Kaisers Mun-rang. Wir dagegen müssen arbeiten und warten auch.

Letztes Jahr war das Wetter gut, die Ernte reichlich; der Regen fiel zu rechter Zeit, und der Wind war günstig. Dieses Jahr wird ebenso gut werden; wenn die Ernte schön ist, werden wir uns satt essen können, und unsere Bäuche werden sich füllen; unsern Rücken werden wir warm halten, und wir werden überglücklich sein.

Lasst uns mit vereinten Kräften stampfen und unsere Stöcke heben; lasst uns stark und schnell stampfen!

Als man baute die Terrasse Kim-hpo-tai im Bezirk Kang-neung, das Lusthaus Sam-il-hpo im Bezirk Ko-syeng, das Bonzen-Kloster Nak-sang im Bezirk Yeng-yang, den Kiosk Yen-koang in der Stadt Hpyeng-yang, hätte sich's verlohnt dahin zu gehen, um zu sehen, ob die damaligen Arbeiter den Boden ebenso stampften wie wir. Lasst uns die Stöcke heben; lasst uns die hohen Stellen tapfer stampfen.

Gemüse essen, frisches Wasser trinken, schlafen mit dem Arm unter dem Kopfe — das sind Vorrechte der grossen Herren (das heisst der glücklichen Leute, die nicht arbeiten und nach Herzenslust essen, trinken und schlafen können); darum lasst uns Gemüse essen, Wasser trinken und den Boden stampfen (das wird uns Geld verschaffen und uns in den Stand setzen, auch grosse Herren zu werden). Lasst uns die Stöcke heben und tapfer zustossen!

Wo gehn denn alle Sabeken hin? Gewiss kommen sie nicht zu uns; vielleicht haben sie den Weg nach unsern Häusern vergessen.

Heute Abend werden fünfzig dicke Sabeken in unsern Geldbeutel fallen, so schnell wie der Blitz. Lasst uns die Stöcke heben, lasst uns zustossen und die Erhöhungen ebnen!

Da unten, wo zwischen den Weiden ein Lusthaus steht, ergötzen sich die Schützen und die Tänzerinnen und machen Musik.

Kameraden, das Wetter ist heute schön; wir werden die Erde gut stampfen.

Hei, hei y ri, hei, hei ya!

Wir gehen auf und ab; an Stellen, wo es zu tief ist, klopfen wir leise; Stellen, die zu hoch sind, ebnen wir mit sehr starkem Schlag.

Hei, hei y ri, hei, hei ya!

Wir verdienen nur dritthalb Kandarin [1]) den Tag: können wir davon unsere Familie ernähren?

O o, hei hei ya!

Als unsre Eltern uns auferzogen,

hei, hei y ri

liessen sie uns die chinesischen Buchstaben lernen, in der Hoffnung, dass wir später Beamte würden; ja, sie lehrten uns alle Tage; aber wir hatten keine Fähigkeiten, und die Lehren haben uns nichts genützt.

hei, hei y ri!

So sind wir Arbeiter geworden und verkaufen unsre Lieder für fünfzig dicke Sabeken.

hei, hei y ri, hei ya!

Stampfen wir heute die Erde gut, so werden wir sie morgen noch besser stampfen (weil wir uns dann mehr an diese Arbeit gewöhnt haben);

hei, hei y ri!

arbeiten wir morgen besser, vielleicht giebt dann der Herr uns eine Belohnung. Giebt er sie uns oder giebt er sie nicht — wir müssen hoch die Stöcke heben und sehr stark aufstossen,

o o, y ri, hei ya!

Unterdessen müssen wir unsre Taschentücher auf die Köpfe legen [2]), die schweren Stöcke heben, unsre Lenden schütteln und die Erhöhungen stampfen. Lasst uns stampfen, stampfen!

Man sagt, dass I-Htai-paik, der viel zu trinken liebte, als er alt geworden war, einen Walfisch bestieg und zum Himmel fuhr.

Ham-Sin [3]), welcher der berühmteste Mann der ganzen Welt war, war in seiner Jugend sehr arm und sprach die Vorübergehenden um ein Almosen an.

---

1) $2\frac{1}{2}$ ligatures = 25 Sabeken.

2) Zum Schutze gegen die Sonne.

3) Feldherr und Staatsmann, † 196 v. Chr.

Wie könnten kleine Leute, wie wir, ihr Lob singen?

y o tscha, y o tscha!

Lasst uns tapfer stampfen!

Ol ha; hei, hei y ri;
hei, hei ya, ha ha, hei yo;
hei ei, hei; hei, hei yu;
hei, hei o ya!

Ja, ja, wir arbeiten alle Tage; deshalb haben wir nicht bemerkt, wie die Zeit vergeht. Ist heute nicht der 8. des vierten Mondes (Buddha-Fest)? Da wir nicht das Gebirge mit den zehntausend Gipfeln ersteigen können, zu wandeln im Schatten der wieder ergrünenden Bäume, um uns auf der Schaukel zu ergötzen, und da wir noch nicht einmal eine Tasse schlechten Weins getrunken haben, sind wir nicht wahrhaft unglücklich?

Diesen Abend, wenn wir $2\frac{1}{2}$ Kandarin empfangen, werden wir dann zum Weinwirth gehen, oder nicht?

Das wäre eine wahre Verschwendung; man darf also nicht daran denken; wir werden unser Geld behalten für unsern Haushalt.

Hei, hei yu; hei, hei ya, ya; hei, hei yu!

Schmetterlinge, Schmetterlinge! Lasst uns in die blauen Berge ziehen! Getigerte Schmetterlinge! Kommt mit uns! Wenn die Nacht uns auf dem Wege überrascht, werden wir uns in den blühenden Lusthainen niederlegen.

Wohlan! wenn die Blüten gefallen sind, werden wir im Schatten der Bäume schlafen.

Wir haben mit unsern Pferden einen Blumenteppich überschritten; jeder Schritt unserer Reitthiere, der die Blumen niedertrat, hat daraus Wohlgerüche hervorgelockt.

Hei yu, hei yu, ei, hei ya; ha ha, hei yo! Kameraden! o y tscha, ha tscha, ha, hei yu, hei ya, o ho, tscho yo tscha, tscho yo tscha, lasst uns die Stöcke heben, erheben!«

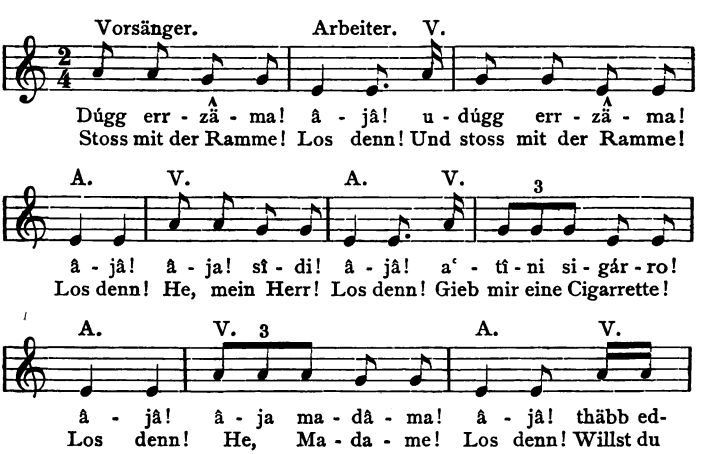
(»Der Gesang endet mit einer langen Reihe von derartigen Ausrufen, die im Chor von allen Arbeitern wiederholt werden.«)

Es macht ganz den Eindruck, als ob der Theil dieses schier endlosen Gesanges, welcher von der Lage der Arbeiter handelt, eigens für die Franzosen eingefügt worden wäre, welche den Text aufschrieben.

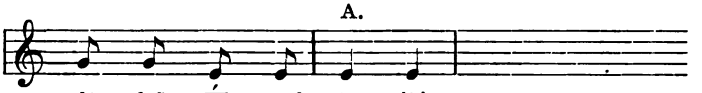
Möglicher Weise ist sogar alles bis auf den sinnlosen Refrain Improvisation. Leider hat der Herausgeber keine näheren Erläuterungen gegeben. Aber täuscht nicht alles, so haben wir ein Produkt derselben Gattung vor uns, welche die folgende von Herrn Dr. Hans Stumme mir freundlichst gemachte Mittheilung zeigt:

»Das Feststampfen des Pflasters oder Rammen des Grundes wird in Tunis von Schwarzen besorgt, die ihre Arbeit unter begleitendem Gesang ausführen. Sie haben einen Vorsänger, der ganz kurze Verse mit zwei Hebungen improvisiert. Beim Gesange eines solchen Verses heben die Leute ihre Handrammen empor, die sie mit dem, den Refrain zum vorhergehenden Verse bildenden und richtig den Rhythmus- und Melodieverhältnissen angepassten Ausruf âjâ (»wohlan«) niederfallen lassen. So kann man z. B. Folgendes hören:

Nr. 73.



A.



dû leš tāu - wa? â - jâ! etc.
jetzt spazieren gehen? Los denn! u. s. w.

Wie in den beiden Gesängen aus Korea und in dem litauischen Drescherliede schliesst sich auch hier der Refrain an das Arbeitsgeräusch an, und wenn man nach den wenigen uns vorliegenden Beispielen urtheilen darf, so bildet ein solcher oft wiederholter, meist sinnloser Ausruf den ursprünglichen und bei den meisten allein fest bleibenden Bestandtheil der Gesänge dieser Gattung. Der übrige Text ist Improvisation; nur in dem Dreschliede, das einer entwickelteren Kultur angehört, liegt wohl ein überlieferter Wortlaut vor. Immerhin muss bemerkt werden, dass alle Beobachter des litauischen Volkslebens die grosse Leichtigkeit hervorheben, mit der die bäuerliche Bevölkerung neue Dainos bildet, und dass auch das hier mitgetheilte Lied in der letzten Strophe deutliche Anzeichen des Gelegenheitsgedichtes aufweist.

Schliesslich muss noch erwähnt werden, dass das Feststampfen des Bodens mit Holzschlägeln, wie es bei uns nur etwa noch an Scheunentennen und beim Asphaltieren geübt wird, bei allen Halbkulturvölkern eine grosse Rolle im Haushalt spielt. Aus dem westlichen Sudan liegt darüber folgende Schilderung vor:[1]) »Der Boden des Hauses oder der Hütte (in Loko) wird möglichst geebnet; darauf kommt eine Lage Lehm oder Thon, welcher festgeklopft wird. Diese

1) STAUDINGER, Im Herzen der Haussaländer (2. Aufl.), S. 65 f.

dient als Untergrund für eine zweite Schicht von demselben Material, welches mit Kies und Steinen vermischt wird. Auch diese Lage wird wiederum durch tagelanges Klopfen und Reiben mit flachen Holzschlägeln zu einer cementartigen Glätte und Festigkeit bearbeitet ... Die Arbeit des Fussbodenklopfens wird von Frauen und Mädchen unter der Aufsicht der obersten Frau ausgeführt. Taktmässiger Gesang, oft auch noch Trommelspiel, begleitet das Werk.«

3. Arbeiten im Gleichtakt.

Während bei den bis jetzt besprochenen Arbeitsgesängen das unterhaltende und ermunternde Element bei allem Anschluss an den Arbeitsrhythmus deutlich hervortritt, finden wir bei der Arbeit im Gleichtakte dem gesungenen Worte eine ganz andere Rolle zugetheilt. Hier ist seine Aufgabe in erster Linie die, alle Mitarbeitenden zu gleichzeitiger und gleichartiger Kraftaufbietung zu veranlassen, ja erst zu befähigen.

In sämtlichen hierher gehörigen Fällen handelt es sich um die Bewegung einer schweren Last, zu deren Bewältigung eine Mehrzahl von Personen erforderlich ist. Die Thätigkeiten, welche dabei erforderlich sind, können im Tragen, Ziehen oder Rudern bestehen. Das Ziehen kann wieder eine wagerechte oder eine senkrechte Bewegung bezwecken. Demnach würden sich für diesen Abschnitt vier Arten von Arbeitsgesängen ergeben:

1) beim Heben oder Tragen von Lasten,

2) beim Emporziehen von Lasten,

3) beim Fortziehen oder Schieben schwerer Gegenstände,

4) beim Rudern.

Indessen lassen sich diese Thätigkeiten und die Arbeiter, welche sie verrichten, oft nicht scharf von einander scheiden. Das Gleiche gilt auch von den dazu gehörigen Gesängen, von denen uns oft nur berichtet wird, dass sie bei gemeinsamer gleichzeitiger Kraftaufbietung angestimmt werden. Wir werden desshalb bei der ersten Gruppe zugleich eine Anzahl solcher allgemeiner Nachrichten zusammenstellen.

a) Beim Heben oder Tragen von Lasten.

Wenn die Lhoosai, ein Gebirgsvölkchen an der Grenze zwischen Indien und Barma, eine Last tragen oder Bäume im Walde roden, stossen sie fortwährend in abgemessenen Zwischenräumen alle zusammen den Ruf: hau! hau! aus; ohne diesen Ton behaupten sie nicht arbeiten zu können.[1]) Einen ähnlichen Ruf (hû oder ahu) haben die Chinesen schon seit sehr alter Zeit beim Fällen und Heben von Baumstämmen.[2]) Bei den Javanern singt man,

1) LEWIN, Wild races of South-eastern India, London 1876, S. 271 (cit. bei BÖCKEL a. a. O.).

2) CONRADY theilt mir darüber Folgendes mit: Beim Fällen und Aufheben von Bäumen gaben sich die chinesischen Arbeiter das Signal zur taktmässigen Bewegung durch den Ruf *hù* oder *a-hù (yê-hù)*, und zwar kann man ihn dort tausend, ja vielleicht dritthalbtausend Jahre verfolgen. In einem Liede des Shiking (II, 1, V, 2) aus dem 12. Jahrh. v. Chr., heisst es: *fat muk hù-hù*. »Man fällt die Bäume (unter den einander antwortenden Rufen) *hù-hù*« (v. STRAUSS l. c. 261 nicht ganz correct: »man fället Holz und stöhnt dabei). Dies interpretiert Hoai-nam-tsï (nach dem Citat im *Tsï-tien* s. v. *hù*) im 2. Jahrh.

wenn ein Baumstamm gehoben oder nach einem Flusse geschleift werden soll[1]):

Nr. 74.

Einer: ōlēleh djăhō!
Alle: djăhōē!

Diese Wörter sind sinnlos. Auch aus Japan liegt ein Beispiel eines Lastträgergesanges vor, der aus lauter Ausrufen besteht:

Nr. 75.

Hō hoiyo hō hoyo,
yĕ kŏră sassa!
hō ho yoi yoi,
yĕ kora sassa!

Der Gesang wird angestimmt, wenn die Träger eilen. Die Japaner haben für solche Taktlieder, die bloss aus sinnlosen Ausrufen bestehen und bei allerlei gemeinsamen Arbeiten gesungen werden, sogar einen eignen Namen: Kiyari — ein Beweis, dass sie sehr häufig vorkommen.[2])

Bei einer Fahrt auf dem Benue schieben die schwarzen Schiffer den auf den Grund gerathenen

---

v. Chr.: Wenn heutzutage die Leute einen grossen Baum (oder: Balken) in die Höhe heben, so rufen die Vordersten aus *a-hù (yê-hù)* und die Hintersten antworten ebenfalls (d. h. rufen dasselbe); dies ist der Ruf, um etwas Schweres zu heben und die Kraft anzufeuern«, und Cū-hī (*Tsï-tien* a. a. O.) erklärt im 12. Jahrh. unserer Zeitrechnung dies *hù-hù* als den »Ton einer Menschenmenge bei gemeinsamer Kraftanstrengung«.

1) Mittheilung des Herrn Emil Stenzel an Herrn Professor Conrady.

2) Mittheilungen von Conrady. Er verweist noch auf Hepburn, Japan.-engl. Dict. s. v. Kiyari: the song of persons uniting their strength to do anything, as lifting, pulling etc.

Dampfer »mit Singen und taktmässigem Heiho! in das tiefe Fahrwasser zurück«.[1]) Im Hafen von Zanzibar sah RICHARD BÖHM[2]) »Sklaven, die zu zwei unter eigenthümlichem Wechselgesang schwere Lasten schleppten«. Näheres berichtet STANLEY[3]) über diese Leute: »In der Stadt Zanzibar hört man zu allen Stunden Neger-Hamals (Lastträger) zu zweien beim Transport von Säcken, Kisten u. dgl. eine Art von monotoner Melodie singen, durch die sie sich gegenseitig aufmuntern und nach der sie marschieren, wenn sie sich barfüssig durch die Strassen bewegen. Man kann diese Leute in kurzer Zeit leicht als alte Bekannte an der Konsequenz erkennen, mit welcher sie ihre Melodien singen. Mehrmals des Tages habe ich dasselbe Paar unter den Fenstern des Konsulats vorbeigehen und immer dieselbe Melodie mit den gleichen Worten wiederholen hören. Mancher würde diese Lieder wohl für albern halten; aber für mich haben sie einen gewissen Reiz, und ich halte sie für vollständig zweckentsprechend.«

Einen Schritt weiter führt uns ein Bericht über Beobachtungen, welche bei der Ausräumung eines verschütteten ägyptischen Tempels in der Oase Dachel gemacht wurden[4]). Auch hier sangen die Arbeiter bei jeder noch so kleinen gemeinschaftlichen Kraftäusserung. »Hierbei macht stets einer derselben, gewöhnlich einer der Aelteren, den Vorsänger, während

1) PASSARGE, Adamaua, S. 351.

2) Von Sansibar zum Tanganjika (Leipzig 1888), S. 7.

3) Wie ich Livingstone fand I, S. 18.

4) Zeitschr. der Ges. für Erdkunde zu Berlin IX (1874) S. 303. 305 f.

die anderen ihren eintönigen Refrain dazu geben. Je nach den Umständen erfindet der Sänger irgend eine Phrase, welche bei etwaiger poetischer Begabung gelegentlich von Zeit zu Zeit durch eine andere ersetzt wird und die alsdann auch einen anderen Refrain bedingt. Meistens hat dieser Gesang einen religiösen Charakter, oder er bedeutet gegenseitige Aufforderung zur fleissigen Arbeit, und gewöhnlich wird ein und dieselbe Phrase sehr häufig, mitunter wohl fünfzigmal, wiederholt.« Der Berichterstatter erzählt dann weiter, wie einmal auch er selbst als Leiter der Ausgrabungen in den Gesängen bedacht wurde, natürlich in Verbindung mit einer Extrabelohnung, die man von ihm erwartete, ein andermal auch ein deutscher Botaniker, der in der Gegend bekannt war. Es wurde also hier bereits ein Theil des Gesanges improvisiert, und derselbe hatte in der Regel einen bestimmten Inhalt.

Eine stehende Erscheinung sind diese Gesänge bei den Kuli, jener armen Menschenklasse, die überall im Bereiche des indischen Oceans und in Ostasien die Arbeiten von Tagelöhnern, Lastträgern und dgl. verrichtet. Ellis[1]) hörte ihre einförmigen Weisen in Port Louis auf Mauritius beim Entladen der Schiffe, und Jacobsen[2]) fand sie selbst in den kleinsten Häfen des Bandameeres. In Indien sind sie genauer beobachtet und zum Theil, unmittelbar wie sie bei der Arbeit gesungen wurden, aufgezeichnet worden, sodass uns eine zutreffende Vorstellung

1) Three visits to Madagascar (London 1858) S. 53.

2) a. a. O., S. 180.

ermöglicht ist[1]). Die Kuli theilen sich gewöhnlich in Rotten (gangs), die zusammen eine Arbeit übernehmen. »In der Regel singt ein Mitglied vor, und die übrigen fallen im Chor ein. Auf Schiffen ist jedoch der Vorsänger immer der gleiche und wird zur Belohnung für die Ermunterung, die er durch seinen Gesang den übrigen angedeihen lässt, von schwerer Muskelanstrengung befreit. Sonst wechselt man in den Kuli-Gangs mit dem Vorsingen ab, sodass jeder Mann ein vollständiges Lied liefert. Natürlich kommt es vor, dass einer oder der andere nicht singen kann und sich nie über den Chor erhebt; aber das sind Ausnahmen von der Regel. Manche von den Gesängen werden in langen Zeilen langsam wiederholt: diese wendet man an, wo die Arbeit grosse, in verhältnissmässig langen Zwischenräumen erforderliche Kraftaufbietung nöthig macht. Andere dagegen sind darauf eingerichtet, rasche, aber weniger starke Kraftäusserung zu begleiten. Diese Arbeitsgesänge (labor songs) sind Aeusserungen einer ungebildeten Volksklasse, und ihr Dialekt ist den Indern aus angesehenen Kasten beinahe unverständlich. Die erste der folgenden Proben ist ein lustiges Opfer für Pillaiyar, der als Gott des Bauches bekannt ist und mit seinem eigentlichen Namen Ganesa heisst. Er wird allgemein als Gott des günstigen Zufalls, als Beseitiger von Schwierigkeiten verehrt, besonders in den unteren Klassen. Man stellt ihn mit einem Elephantenhaupte und einem ungeheuern Magen dar. Ganesa steht in naher

1) Das Folgende nach CHARLES E. GOVER, The Folk-Songs of Southern India (London 1872), S. 180 ff.

Verbindung mit Saraswati, der Göttin des Lernens, insofern als er nur solche Schwierigkeiten beseitigt, die nicht mit Hülfe tüchtiger Kenntnisse überwunden werden können. Die Volksmythologie macht beide Gottheiten zu Geschwistern.«

Nr. 76.

1. Pillaiyar stets gut Glück euch bracht'
Und Saraswati Witz.
Ho, ho! schafft hart![1])
Der Gott war, eh man Häuser macht'.[2])
O ebne unsern Weg!
Ho, ho! schafft hart!

2. Eh Arbeit war, warst du — kein Traum!
Pillaiyar, ebne Bahn!
Dort unter dem Bananenbaum
Bet' ich Pillaiyar an.

3. Goldfüss'ger Gott, stets schwebe mir
Vor Augen deine Huld!
Pillaiyar, Gott, begegn' ich dir,
Wie zahl' ich meine Schuld?

4. Werd' nehmen grüne Linsen, gut
Mit zehn Pfund Reis gemischt,
Oelsaat auch — wie sie duften thut,
Wenn man den Reis auftischt!

5. Nehm' Zuckerrohr 'nen Haufen dann,
Dick wie des Schäfers Stab —
Ein Wasserhebwerk wol gewann,
Dem solche Stang' man gab.[3])

---

1) Der Refrain wiederholt sich durch das ganze Lied alle zwei Zeilen.

2) Die Uebersetzung ist hier und Str. 2, Z. 1 unsicher. Ich habe unter den beiden vom Herausgeber vorgeschlagenen Erklärungen diejenige gewählt, welche den einfachsten Sinn ergibt. Es wäre danach anzunehmen, dass das Lied beim Hausbau gesungen wurde.

3) D. h. das Zuckerrohr soll so dick sein wie ein Stab, mit

6. Pflück dann 'ne Jackfrucht, gross und schwer,
Grad von dem tiefsten Ast[1]),
Den Guavabaum ich auch entleer'
Der übersüssen Last.

7. Dies bring ich dir. Hab noch im Sinn
Zu pflücken grünes Laub;
Den Nordhang aufwärts stehn im Grün
Platanen, wie ich glaub'.

8. Und auf der Südseit' prächtig prangt
Des Teakbaums spitzes Laub;
Die Blüte, die am Felsen hangt,
Ich mit der Leiter raub';

9. Mit Haken und mit Messer scheer'
Ich Knospen voll und rar.
Bald blühn sie auf und schmücken sehr
Manch pechschwarz Lockenhaar.

Nr. 77.

1. An jedem Mann ein Weibchen klebt;
Sie hängt an ihm, so lang er lebt.
Yo ho! Hebt[2]) o!

2. Zwei Theil nimmt sie von unserm Lohn
Und nähme gern noch mehr davon.
Yo ho! Hebt o!

3. Wenn wir nichts geben, einmal bloss,
Ist ihre Wuth ganz grenzenlos.
Yo ho! Hebt o!

---

dem man Vieh treibt, oder wie eine Stange, an die man ein Gefäss hängt, um das Wasser emporzuheben.

1) Wo die schönsten Früchte hängen.

2) Im Englischen heave. Vielleicht soll das Wort aber auch im Sinne von heave ahead (vorwärts! drauf los!) verstanden werden. Der Herausgeber bemerkt bei einem ähnlichen Gesang, der Ruf des Chores laute Yellè! — ein korruptes Wort, das bedeuten solle: work hard oder well.

4. Kaum dämmert's, treibt sie uns hinaus,
Schläft selbst zwei Stunden noch zu Haus.
Yo ho! Hebt o!

5. Mit Schüpp' und Stang den ganzen Tag —
Kein Essen bringt sie — welche Plag'!
Yo ho! Hebt o!

6. Wie schwitzen wir bis in die Nacht,
Indess für Putz sie Schulden macht!
Yo ho! Hebt o!

7. Wir quälen uns wie arme Hund';
Sie arbeit't höchstens eine Stund'.
Yo ho! Hebt o!

8. Zum Essen haben wir kaum Zeit;
Sie macht auf ihrem Sitz sich breit.
Yo ho! Hebt o!

9. Wohin sich unser Lohn verliert,
Kein Mann das je erfahren wird.
Yo ho! Hebt o!

10. Die Brust uns Seil und Stang' zerbricht;
Sie schlampt und kehrt daran sich nicht.
Yo ho! Hebt o!

11. Wir leiden Noth stets und Gefahr;
Sie kämmt und ölt ihr kohlschwarz Haar.
Yo ho! Hebt o!

12. Vor Hitz' und Müh' wir fast vergehn;
Zum Scheuern ist ihr Kleid zu schön.
Yo ho! Hebt o!

13. Wie karg ist unsrer Mühe Preis!
Zu Haus ihr Mund ist voll von Reis.
Yo ho! Hebt o!

14. Wir ruh'n — der Herr entlohnt uns nicht;
Sie keift, bis neu der Tag anbricht.
Yo ho! Hebt o!

15. Wie seltsam ist des Schicksals Schluss;
Die Arbeit uns, ihr den Genuss!
Yo ho! Hebt o!

Nr. 78.

1. Der Lohn ist klein!
Yo ho! Hebt ho!
O güt'ger Herr!
Yo ho! Hebt ho!
All im Verein
Yo ho! Hebt ho!
Erflehn wir mehr.
Yo ho! Hebt ho!

2. Der milde Mann,
Ist er uns hold,
Hilft uns auch dann
Zu höherm Sold.

3. Sein(e) Herrlichkeit
Hört unsre Bitt'
Und theilt uns Leut'
Was Gutes mit.

Der letzte dieser Gesänge schloss sich — offenbar in Rechnung auf die Freigebigkeit des Zuhörers — unmittelbar an einen anderen weit längeren im gleichen Versmasse an, der desshalb merkwürdig ist, weil er die Geschichte des Sündenfalls und der Erlösung nach christlicher Auffassung erzählt. Die Kulischaar, welche ihn sang, bestand nur zu einem Drittel aus Christen, und der Sammler hatte den Eindruck, dass der Text ohne Rücksicht auf seinen Inhalt auswendig gelernt war, weil die kurzen Verszeilen sich für eine in raschem Takte verlaufende Arbeit eigneten. Aber bei der Art, wie die Gesänge vorgetragen werden, genügte es offenbar, dass der Vorsänger ein Christ war; denn der Chor sang nur den Refrain. Auch an das Ende dieses halbreligiösen Gesangs sind ein paar Strophen über den Lohn angehängt. Der Sänger fragt, warum man mit der Arbeit so eilen wolle? Sie seien Tagelöhner, ihr Lohn hoch genug, um sie am Leben zu erhalten; würden sie heute fertig, so hätten sie morgen nichts zu thun.

Das merkwürdigste Stück der Sammlung ist aber ein Tanzlied der Bajaderen, das die Kuli für ihre Arbeit angenommen hatten. Der Herausgeber meint, es sei unter ihnen entstanden, etwa in einem Gefühl der Reaktion, das den Arbeiter vom Glück der Faulen träumen und den Hungrigen in der Vorstellung üppiger Mahlzeiten schwelgen lasse. Dem scheint mir jedoch der ganze Inhalt des tief empfundenen Liedes zu widersprechen, namentlich aber die zu dem Ganzen nicht passende Schlussstrophe. Nimmt man an, dass nur diese letztere unter den Arbeitern entstanden ist, während die übrigen vier Strophen einen wirklichen Bajaderengesang darstellen, so wird das Ganze verständlich. Wir hätten dann hier einen Fall, wo ein Gesang aus der Sphäre des Spiels in die der Arbeit übergetreten ist; wir werden später auch die entgegengesetzte Erscheinung kennen lernen.

Nr. 79.

1. Von dem Ganges sie trugen das Wasser herbei
In dem Messinggefäss.
Hebt oh! Hebt oh!
Meine Füsse ich wusch, als ein Tanzmädchen frei,
Wischt' mit Seide sie ab.
Hebt oh! Hebt oh!

2. Lasst uns treten vereint vor Madavans[1]) Altar:
Lasst uns beten zu ihm!
Bringen wir unsre Blüten dem Göttlichen dar,
Leuchtet neu uns die Freud'.

---

1) Abgekürzt aus Mahadevan, der grosse Gott, ein gewöhnlicher Beiname des Siva. — Der Refrain der 1. Strophe wird natürlich auch in dieser und den folgenden Strophen wiederholt.

3. Welche Wonne geht über der Liebenden Lust?
Und dies all ist für uns!
O, ihr Mädchen, mir schwillt wie der Pfauhenn' die Brust,
Bin zum Tanze gebor'n.

4. Welche Freude, geboren zu sein für den Tanz!
Und was wünsch' ich mir mehr?
Welche Lust das Gefühl: ich kann mehr als im Glanz
Selbst der Fürst auf dem Thron. —

5. Will lieber noch sein nur ein Klumpen von Thon
Als nur so eine Dirn',
Denn ein Töpfer macht doch ein Geschirr noch davon,
Und das nützt doch zu was.

Auch in Japan hat die den indischen Kuli entsprechende Arbeiterklasse, dort Nin-soku genannt, neben den Kiyari der Träger eigentliche Arbeitslieder. Ich bin in der Lage zwei kleinere Stücke hier mitzutheilen, die freilich nicht ganz leicht zu erklären sind.[1])

Nr. 80.

Fune wa, nāāā
Oite-ni ho kakete hashiru, nān yē;
Hayaku, sāā! Atsuta-ni tomaritaya.
Aye! Hachibei dōshita mmadémo nòndakà?
Nándaka hara-nḗ.
à, dókkoi! dókkoi!

Uebersetzung.

Das Schiff — nāāā
fährt mit günstigem Wind und aufgespannten Segeln — nān yē!
Rasch — sāā! — in Atsuta möchte ich rasten.
Ayé! Was hast du gemacht, Hachibei? hast wol gar ein Pferd verschluckt?
Was es ist, weiss ich nicht.
à, dókkoi, dókkoi!

1) Text und Uebersetzung von Nr. 80, 81 u. 83 erhielt ich wieder durch die Freundlichkeit CONRADY's (vgl. Anm. zur S. 128).

Nr. 81.

Koi-no omo-ni onāāā
Tsundara
Omma-ni ikuda arṓ yara shine nukui.
nanayēēē!

Uebersetzung.

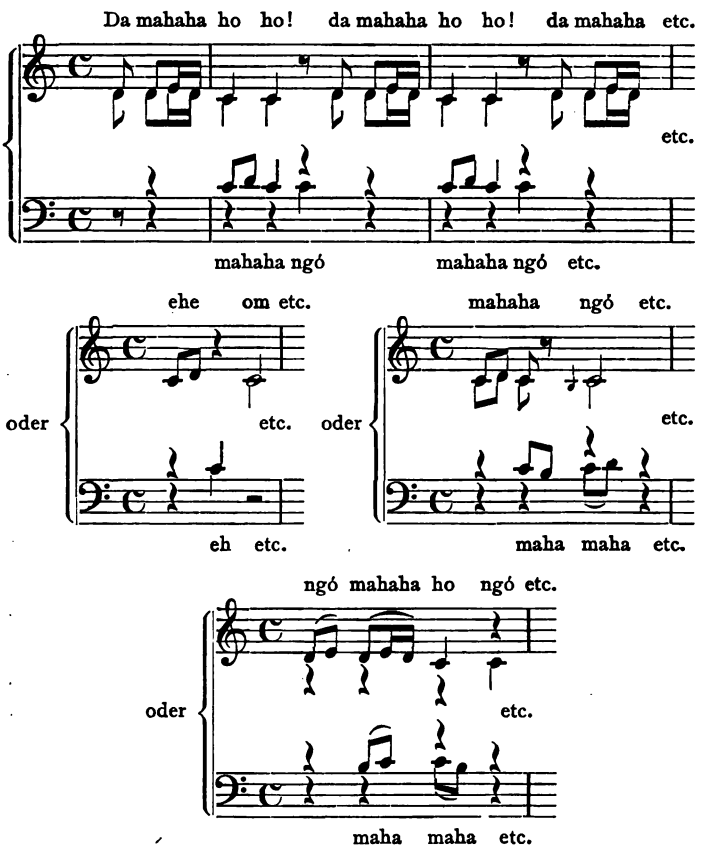
Wenn man der Liebe schwere Last
aufhäuft
auf ein Pferd, wie viel (Pferde) man brauchen wird, das ist schwer zu sagen.
Nanayēēē!

Eine besondere Klasse der Kuli bilden die Palankinträger. Ueber die ganze Einrichtung berichtet Emil Schmidt[1]): »Der Palki ist ein kräftiger langviereckiger Holzrahmen, von dem nach vorn und hinten je eine lange, runde, am freien Ende etwas aufgebogene Tragstange abgeht[2]). In dem Rahmen ist ein schmaler Stuhl mit Schattenverdeck angebracht. Von den Stangen hängen an kurzen Schnüren dicke Baumwollkissen als Schulterpolster für die Träger herab, die paarweise die Stange auf der entgegengesetzten Schulter tragen, indem der Hintermann seinen einen Arm auf den Rücken des Anderen auflegt; die beiden Männer jedes Paares stämmen sich schräg gegen einander, um grösseren Widerstand gegen seitliche Bewegung zu erzielen; alle fünf Minuten wird die Schulter, alle fünfzehn bis zwanzig Minuten die Träger selbst gewechselt. Das Tempo des Marsches ist sehr rasch, etwa so, wie der Laufschritt der italienischen Bersaglieri; da-

1) Reise nach Südindien, S. 110 f.
2) Abbildungen bei GRIERSON, Bihar Peasant Life, S. 45 ff.

bei wird gern ein rhythmischer Gesang von nur ein bis zwei immer wiederholten Takten angestimmt. Meine Träger sangen immer eine der folgenden Weisen:

Nr. 82.



Die Worte sind sinnlos; das sind aber die Marschlieder dieser Leute nicht überall. »Die Palankin-

träger«, erzählt Gover[1]), der Sammler der oben mitgetheilten Kulilieder, »sind grosse Sänger, sehr darauf erpicht, sich an geizigen Reisenden dadurch zu rächen, dass sie auf diese Verse improvisieren, in denen sie allerlei Betrachtungen anstellen über die körperlichen und sittlichen Eigenthümlichkeiten ihrer Passagiere und der nächsten weiblichen Verwandten derselben. Da nur wenige Europäer ihre Mundart verstehen, so gehen ihnen diese Angriffe fast immer straflos hin. Ich erinnere mich eines stämmigen Herrn, der Träger für eine Gebirgsreise gemiethet hatte, aber entweder so schlecht bei Kasse oder so wenig freigebig war, dass er ihnen in Anbetracht seines ungewöhnlichen Gewichts nicht ein ordentliches Trinkgeld versprochen hatte. Unglücklicherweise verstand er gut die tamulische Volkssprache. Kaum waren sie recht in den Bergen, so fing sein Leid an. Meile auf Meile wurde ein neues Spottbild von ihm entworfen. Es ging gegen die Würde, Einsprache zu erheben; aber es ging auch über menschliche Kraft, geduldig zuzuhören. Der Reisende schäumte vor Wuth. Er befahl ihnen still zu sein — er wolle schlafen. Sie gehorchten für eine Weile; dann brach wieder die eintönige Klage hervor gegen das widrige Schicksal, das sie zwang, »einen Berg auf einen Berg zu tragen«. Sie erreichten ihr Ziel, aber nicht in der Weise, wie sie erwarteten. Der Reisende wollte nicht zahlen und konnte auch ihre beleidigenden Anspielungen nicht einstecken. Als sie noch eine gute Strecke vom

1) a. a. O. S. 181. Vgl. auch Graul, Reise in Ostindien, V, S. 76.

Ziele entfernt waren, beschloss er, die Träger zu entlassen und sich seinen eigenen Beinen anzuvertrauen. Stundenlang nachher langte ein erschöpfter Fussgänger auf der Höhe an — ein trauriges Opfer dravidischer Stegreifdichtung.«

Auch aus Japan liegt mir ein Gesang der Sänftenträger (Oi-wake) vor, den ich hier folgen lasse.

Nr. 83.

Hakone hachi ri wa, nā!
Mina-de mo kosu-ga, nā!
Kosu-ni kosarenu.
Ōi gawa!

Uebersetzung.

Nach Hakone [ein Berg] sind acht Meilen, nā!
Und wenn man mit einem Pferde (das Gebirg) überschreiten will, nā!
Kann man's nicht überschreiten.
Oi gawa![1])

Das gleiche Beförderungsmittel findet sich in Hinterindien[2]), in Madagaskar (Filansana)[3]) und in Westafrika (Tipoya). Ueber letzteres berichtet Pogge[4]): »Das Tempo einer Tipoya auf der Reise ist sehr rasch; die Träger legen $^3/_4$ bis eine deutsche Meile in der Stunde zurück. Die Träger lieben auf der Reise zu singen oder begnügen sich damit, unartikulierte, bestialische Töne auszustossen, oder aber sie gehen still ihres Weges.«

1) Ausruf und zugleich Name eines Flusses.
2) Les Colonies françaises III, S. 249. 341.
3) Sibree, Madagaskar, S. 194 ff. Keller, Ostafr. Inseln, S. 104.
4) Im Reiche der Muata Jamwo, S. 21.

b) Beim Emporziehen von Lasten.

In erster Linie gehören hierher Arbeiten, bei denen eine Last mittels eines Seiles von Mehreren emporgezogen werden soll und wo es darauf ankommt, dass alle auf den gleichen Ruck anziehen. Eines der schönsten Beispiele dieser Art finden wir in Aristophanes »Frieden«, wo die Griechen die in einer Grube verborgene Eirene mit einem Seile emporziehen sollen. Ich will hier nur eine kurze Stelle des sehr charakteristischen Chorliedes anführen, das sich wahrscheinlich an bekannte Gesänge anlehnte, die bei solchen Gelegenheiten auf den Strassen Athens oder in den Häfen zu hören waren.

Nr. 84.

Ἄγε νυν, ἄγε πᾶς·
καὶ μὴν ὁμοῦ 'στιν ἤδη.
μή νυν ἀνῶμεν, ἀλλ' ἐπεν-
τείνωμεν ἀνδρικώτερον.
ἤδη 'στὶ τοῦτ' ἐκεῖνο.
ὦ εἶα νῦν, ὦ εἶα πᾶς.
ὦ εἶα, εἶα, εἶα, εἶα, εἶα, εἶα.
ὦ εἶα, εἶα, εἶα, εἶα, εἶα πᾶς. [1])

In vielen süddeutschen Städten gab es im Mittelalter eine Zunft der Wein- oder Fasszieher (Schröter), welche das Aufziehen der Weinfässer aus den Kellern, das Beladen der Wagen und ähnliche Arbeiten besorgten. Diese Thätigkeit war ausserordentlich mühsam; bedurfte man doch bisweilen 16 Weinzieher, um ein Fass emporzubringen[2]). Zu dieser

1) Aristoph. Friede V. 512—519; vgl. schon von V. 453 ab.
2) Vgl. das Citat bei Schmeller, Wörterbuch II, Sp. 1106.

Arbeit gehört folgender, nach Zeit und Ursprungsort leider nicht genau bestimmbarer Gesang[1]):

Nr. 85. (Vass ziehen in Osterreich.)

Hört zu al,
wie ein geschal
wir doch han,
so wir gan
und vass ziehen wollen,
so rüf wir unsern gesellen:
kombt mit mir!
nembt mit geschir:
wagen-leiter,
kampf-leiter,
schemel, die gar hohen schemel,
die geis-schemel, die böck-schemel,
tragt mit euch her auch die klein-füdrige seil —
dreiling-, halbfüdring-seil! —
vierzig eimer zeucht man damit.
Also mit spaten!
lauft und bringt spaten:
nebinger![2])
und versperr
uns das vass schir!

So, Bodenknecht,
halt uns entgegen recht!
gib her den Durchzug allein!
die peilhaken[3]) her!
So, Themel,[4])
leich uns her den Dremel[5]),
dass man das vass recht ruck,
nit zuck!
So, Gegenknecht, bucke dich!
schau auf dich!
halt an dich!
Das vass ligt auf dem höhel.
Zu! zu! zeuch hin! schau, dass es bleib!
leg an die seil!
stet gleich an!
Nun, wolan!
in Gottes namen!
zieht alle gleich!
Ho! ha! ho!
halt fest, ir lieben gesellen!
halt fest!

2. Pars.

So, Gleseris, schmir die leiter bass,
dass es nem ein end!

1) Abgedr. im Katalog der in der Kreis- und Stadtbibliothek, dem städtischen Archive und der Bibliothek des histor. Vereins zu Augsburg befindlichen Musikwerke, bearbeitet von H. M. SCHLETTERER (Beilage zu den Monatsheften für Musikgeschichte 1878) S. 154 ff.

2) Der Bohrer.

3) peil, das Spundloch.

4) Demmel? Nach SCHMELLER, Wörterb. I, 509 Prasser, Schlemmer.

5) Knüttel, wohl die Hebestange.

Greift alle an behend!
Ho se hin! io ha!
Lieben gesellen, noch ein kleins!
Io se hin! zieht alle gleich!
Halt fest die Leiter an, dass nit weich;
das vass ruck um, herbass, dass gleich liegt!
Nun ligts gleich;
rucks hinter sich!
So ligt es recht!
So, Wagenknecht, nim hin das vass,
hüt sein bass!
ich gib dirs ganz in dein Gewalt.
Gott behüt uns jung und alt!

Die verbreitetste Spezies dieser Liedergattung, welche wir in Deutschland besitzen, sind die Zugschlägel-Reime, Rammer- oder Pilottenlieder. Sie werden beim Einrammen von Pfählen (Pilotten) mittels der Zugramme (bayrisch Hay oder Heye) gesungen, um die Momente des gemeinsamen Anziehens für die Arbeiter zu markieren. Die Zugramme besteht aus einem schweren Klotz (Bär, Litz), der von 8—12 Arbeitern mittels einer auf einem Gerüste befestigten Rolle durch Seile aufgezogen und bei einer gewissen Hubhöhe losgelassen wird, um durch sein Fallgewicht den zu rammenden Pfahl oder Baumstamm in die Erde zu treiben. Die Zugschlägelreime finden sich durch ganz Deutschland, vom Lech und der Donau bis zur Nord- und Ostsee, am meisten natürlich in sumpfigen Niederungen, wie in Holland, wo die Häuser auf Pfählen gebaut werden. Sie werden entweder im Chor oder bloss von einem Vorsänger gesungen, wobei die Andern an gewissen Stellen einfallen. Nach der bayerischen Tagelöhner-Ordnung von 1729 gebühren einem gemeinen Arbeiter bei Wasserbauten 13 Kreuzer, demjenigen aber, so

beym Hayschlagen vorsingt, 14 Kreuzer als Taglohn[1]). Da die ganze, recht schwerfällige Einrichtung in Gefahr ist, durch die Dampframme verdrängt zu werden und da sich die wenigen gedruckten Pilottenlieder alle an schwer zugänglichen Stellen finden, so will ich hier zusammenstellen, was mir davon bekannt geworden ist.

Nr. 86. (Bayerische Zugschlägel-Reime[2]).

Ey ja na˜ widĕr auf!
Und ziĕhhts na˜ widĕr a˜!
Und gel, mei˜ liĕb Gĕspa˜,
Und gel, mei˜ liĕbe Bursch,
Schau, wiĕ das Schlegal duscht[3]),
Schau, wiĕ das Schlegal gallt
A˜ 'n Beĕrgngĕn und a˜ 'n Wald
Und dadĕ bei dĕr Au
Und bey de schö˜n Jungfrau.
Bist gar ĕ' schöne Zier,
Geh heĕr und zoihh mit miĕr!
I leihh enk ja mei˜n Strik,
Ka˜st ziĕhhĕ'-r-a' dĕmit.
Miĕr war ĕ' ja scho˜ faĕl,
ĕn iĕdĕ hat sei n Thaĕl;
a˜ 'n Saĕl so hängĕ˜ts dra˜.
Afft[4]) ziĕhhĕ˜ halt miĕr a˜,
Afft ziĕhhĕ halt miĕr auf,
ĕ˜ Boisal rast mĕ drauf!

* * *

Hammĕr ĕ˜ Boisal grast't
Und hammĕr ĕ˜ Boisal dmacht,
iĕtz schla'mĕ widĕ 'drauf
Und ziĕhhĕ˜ brav houch auf.
Er stet ja ei˜ dĕ' Kamp[5]),
De weist 'n sovĕl gwandt,
De weist 'n na' de Raes,
Wal ĕ' den Weg net waĕs,
Wal ĕ' den Weg net kennt,
Hat eĕm dĕ Schlägl 'brennt.
Er fĕllt eĕm auf sei˜n Kopf;
Is gar ĕn armĕ' Tropff,
Is gar ĕn armĕ' Keĕ'n.[6])
Er get ja ei˜ di Eĕ'n.

1) Nach SCHMELLER, B. Wörterbuch I, Sp. 1021.

2) Nach SCHMELLER, Die Mundarten Bayerns, S. 526 ff. Das Stück steht unter den Ostlech-Dialekten ohne nähere Bezeichnung der Herkunft. »Jeder Vers ist für die Arbeiter das Signal zum gemeinschaftlichen Anziehen«.

3) schallt.

4) hernach.

5) Der eiserne Ring, der den oberen Theil eines einzurammenden Pfahles umfasst und aus der Bahn des Zugschlägel-Gerüstes (aus der Rais) nicht weichen lässt. SCHMELLER, Wörterb. I, 1251.

6) Kern = Kerl? Vgl. SCHMELLER, Wörterb. I, Sp. 1293.

Er get ja ei˜ das Kout.[1])
Das Ziĕhhĕ das thuĕt nout,
Thuet sĭ kaĕnĕ sparn,
Nemts 'n na˜ recht ei˜ d' Arm,
Afft macht ĕr uns recht warm,
Afft macht 'ĕr uns recht haĕs,
A ja die bŭĕhhĕ˜ Gaĕs.
Afft ziĕhhĕ halt mier auf,
Afft fĕllt ĕr eĕm brav drauf,
Afft fĕllt ĕr eĕm brav drei˜.
Sĕ'n Rastn thŭĕmĕ schrey˜.

Nr. 87. (Frankfurter Pilottenlied.[2])

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9!
Der Pfahl muss hinein
Durch Felsen und Stein,
Durch Wasser und Sand,
Dem König ins Land,
Dem Kaiser ins Reich.
Drum, Brüder, zieht allzugleich!
Ich seh' ein'n, der zieht nicht!
Ich seh' ein'n, der mag nicht!
Ich könnt ihn euch nenne;
Ihr werd't ihn wohl kenne;
Ich bild' mir ihn ein:
Es muss der August[3]) wohl sein!
Warum zieht er denn jetzt?
Weil's geht auf die letzt'![4])
Hoch auf!
Einen darauf!
Einen aufs Haupt!
Einen oben auf den Pfahl!
Einen daneben!
Wir wollen ihm noch fünf geben!
1, 2, 3, 4, 5!
Festgesetzt!
Diess ist der letzt'!

Nr. 88. (Ein anderes.)

Hoch auf mit der Litz!
Es donnert und blitzt.
Es blitzt, es kracht!
Der Schlingel steht da und lacht!
Es ist der dumm Erbfeind[5]),

1) Den Koth.

2) Aus BATTENBERG, Die alte und die neue Peterskirche zu Frankfurt a. M. (Lpz. u. Frkf. 1895), S. 224 f. Der Verf. bemerkt zur ersten Zeile: »Bei jeder dieser Ziffern ziehen die Leute an und lassen das Gewicht fallen. Dann fällt es je bei dem betonten Worte der nächstfolgenden Verse«.

3) Mit dem Namen wird natürlich beliebig gewechselt.

4) Auf den Schluss los.

5) Der dumme Erbfeind ist nach BATTENBERG der Teufel, welcher das Werk der Bauhandwerker in der Sage so oft stört. Hier macht er die Pilotten rund, d. h. er zersplittert sie am Kopfende und hindert damit die Wirkung des Schlages.

Hat Haare wie ein Pudelhund,
Macht alle Pilotten rund.
Hoch auf!
Einen drauf!
Einen daneben!
Wollen ihm noch zehn geben!
1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10.
Hoch auf, und lasst ihn stehn![1])

Nr. 89. (Lied der Bremer Zimmerleute.[2])

Fertig überall?
Hoch den Bär, hoch up und dal!
Von baben up den Pal!
Je höher dat he geit,
Je beter dat he fleit!
So geit he got;
So fleit he got.
Denn teit de Pal
Ok immer dal.
Hoch in de Luft!
Den Pal in de Gruft!
Hoch in den Scheer,
Dem Zuschauer zur Ehr!
Ein'n zuletzt!
Hoch up und setzt!

Nr. 90. (Ostfriesisches Rammerlied.[3])

Twê Mantjes pumpen,
Hog up de Klumpen[4]),
Leg up de Scho!
Pastôr steit up de Kansel

1) Ausser diesen beiden Liedern theilt BATTENBERG noch ein drittes mit. Es ist ein in Nassau und Hessen sehr verbreitetes Volkslied, das auch von den Soldaten gern als Marschlied gesungen wird. Abgedruckt bei ERK-BÖHME, Deutscher Liederhort III, Nr. 1388. WOLFRAM, Nass. Volkslieder, Nr. 416. LEWALTER, D. Volkslieder aus Niederhessen IV Nr. 14.

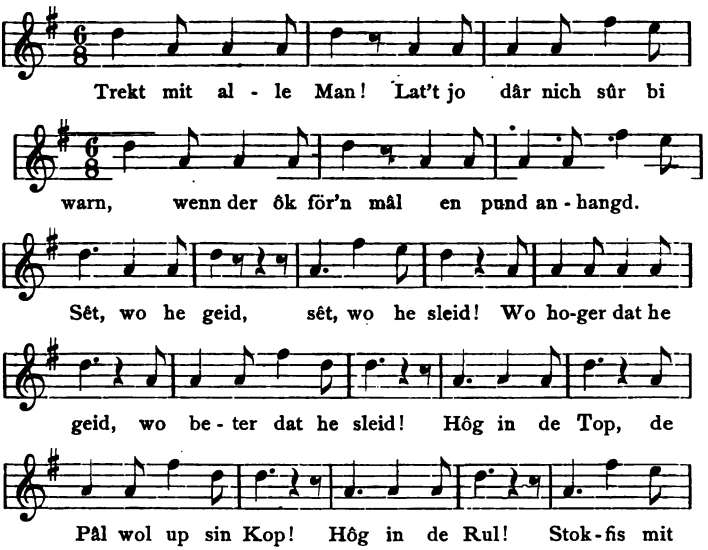
2) Nach einer schriftlichen Mittheilung des Herrn Dr. E. DÜNZELMANN in Bremen, vermittelt durch Herrn Dr. J. PLENGE.

3) Aufgezeichnet durch Herrn Pastor LÜPKE.

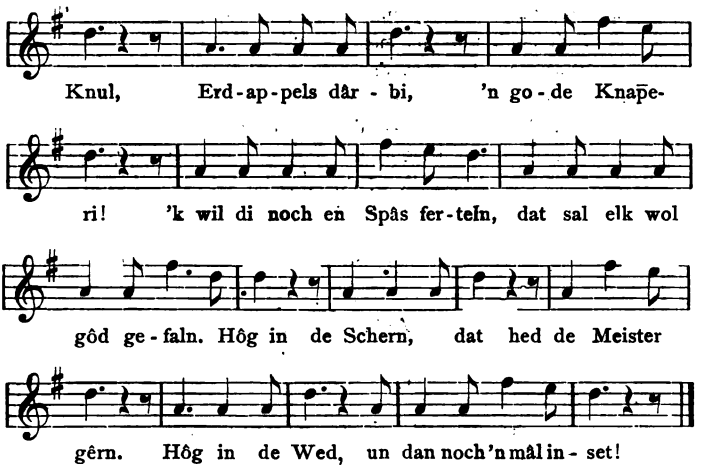
4) Holzschuh.

Un preekt der to. Wo deper dat he sleit.
— — — — — — . Hog an de Steern!
Wo hoger dat he geit, Dat het de Meister gern.

Nr. 91. (Ein anderes.[1])



1) Aufgezeichnet in Norderney und veröffentlicht in der Ztschr. d. Ver. für Volkskunde, VII (1897), S. 437. Der Text nach den Verbesserungen von C. DIRKSEN (ebendaselbst VIII, S. 96) mit einer kleinen Abweichung. Der Sinn ist: Zieht zusammen alle Mann! Lasst's euch nicht sauer dabei werden, wenn auch jetzt einmal ein Gewicht daran hängt. Seht, wie er (der Rammblock) geht; seht, wie er schlägt! Je höher er geht, um so besser er schlägt. Hoch in die Spitze, dem Pfahl wol auf den Kopf! Hoch in die Rolle (über die das Zugseil läuft)! Stockfisch mit Steckrüben (?), Kartoffeln dazu: gute Schmauserei! Ich will dir noch einen Spass erzählen; das soll jedem wohl gefallen. (Hier fehlt offenbar ein Stück.) Hoch in die Scheren (die Winkel, welche die in der Spitze zusammenlaufenden Stützen des Rammbockes bilden); das hat der Meister gern! Hoch um die Wette, und dann nochmal eingesetzt!"



Nr. 92. (Ein drittes.[1])

1. Hoi-ho! Nu man to! Bört[2]) up mit alle Mann!
Fât hum wiss[3]) un holt hum fast;
Denn kumt he feller[4]) an!
Loat hum fiern[5])! Soo geit he god!
Haut hum up sien hoge Hôd! (*Schlag.*)
Bumsfallera! dar was he ja!
Dat êrste Krôs[6]) verdênt!

---

1) Aufgezeichnet von Herrn Lehrer SUNDERMANN, der dieses Lied 1896 bei den Hafenbauten in Norden singen hörte und a. a. O. S. 440 veröffentlichte. Nach Herrn SUNDERMANN pflegt der Witz des Vorrammers für den Inhalt der Lieder entscheidend zu sein. »Ist der ein Mann, der Sinn dafür hat, bringt er alles Mögliche und Unmögliche über die Bauverhältnisse, Verpflegung, Löhnung, über Persönlichkeiten u. s. w. scherzend in die Verse hinein; ist er unbegabt, so hört man wenig oder gar nichts. Als 1850 bei Errichtung einer Zollniederlage in Norden gerammt wurde, hatte ein Vorrammer, der ein »glietscher« (glatter, gewandter) Kopf war, allerlei Stadtklatsch und Magistratszänkereien vorgenommen.«

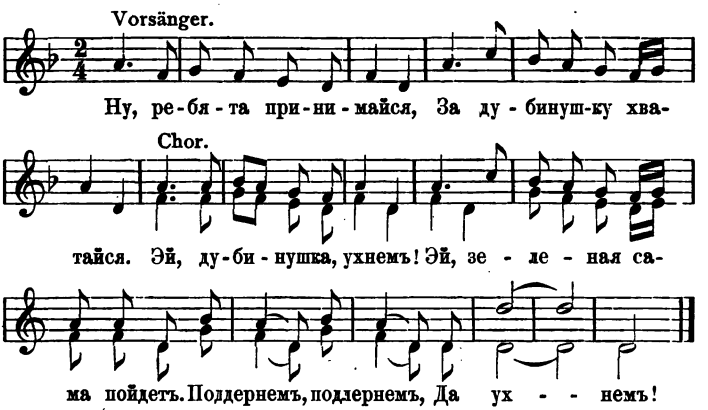
2) hebt. — 3) fasst ihn sicher. — 4) schneller. — 5) lasst ihn schiessen. — 6) Kanne (Mass).

2. Her mit d'Fless [1]) un her mit't Gless,
De't êrelk mit uns mênt.
Wat wult du, Bur, dar achter stân?
Kumm mit dat Fatt man her vandân!
Dat Fatt, dat Fatt — dat Fatt hett Natt,
Dat Natt, dat Natt — wel [2]) mag noch wat? (*Schlag.*)
Bumsfallera! dar was he ja!
All wer [3]) en Krôs an d' Kant.

Nr. 93. (Rammerliedchen aus Westpreussen. [4])

Hi, hopp!
Auf'n Kopp!
Noch einmal
Op en dal!

Nr. 94. (Russisches Rammerlied. [5])



1) Flasche. — 2) wer. — 3) wieder.

4) Mitgetheilt von Herrn stud. A. GOTTSCHEWSKI, der es von polnischen Erdarbeitern in Löbau gehört hat.

5) Der Text dieses vielgesungenen Liedes findet sich in der Sammlung Соловужко (Nachtigal) von M. LEDERLE (St. Petersburg 1891), S. 156. Die Melodie hatte Herr stud. JOS. BOUJANSKI die Freundlichkeit für mich niederzuschreiben. Das Lied wird übrigens auch bei andern gemeinsamen Arbeiten angestimmt. Es ist durch wandernde russische Sängergesellschaften auch bei uns bekannt geworden.

1. Ну, ребята, принимайся,
За дубинушку хватайся.
Эй, дубинушка, ухнемъ,
Эй, зеленая сама пойдетъ!
Поддернемъ, поддернемъ!
Да ухнемъ!

1. Nun, ihr Bursche, angefangen,
An das Knüppelchen gegangen!
Ei, du Knüppelchen, uchnem!
Ei, das grüne wird schon selber gehn.
Nun ziehet! Nun ziehet!
Und uchnem!

2. Нутка, примемся за дѣло,
Чтобъ оно у насъ кипѣло.
Эй, дубинушка, ухнемъ!

2. Vorwärts, lasst das Ding anfangen,
Dass wir bald in Zug gelangen!
Ei, du Knüppelchen, etc.

3. Нутка, примемся мы дружно,
Поскорѣй окончить нужно.
Эй, дубинушка, ухнемъ!

3. Vorwärts, greifen wir vereint an!
Früher tritt das Ende ein dann.
Ei, du Knüppelchen, etc.

4. Ну, ребята, не зѣвайте, —
Разомъ дружно напирайте.
Эй, дубинушка, ухнемъ!

4. Nun, ihr Bursche, müsst nicht träumen,
Drängt noch einmal an, nicht säumen!
Ei, du Knüppelchen, etc.

5. Ну, тяни, ребята, смѣло,
Чтобъ работа-то кипѣла.
Эй, дубинушка, ухнемъ!

5. Nun, ihr Bursche, tapfer ziehet,
Dass die Arbeit uns erglühet!
Ei, du Knüppelchen, etc.

6. Вы тяните посильнѣе,
Опускайте вразъ дружнѣе.
Эй, дубинушка, ухнемъ!
Эй, зеленая сама пойдетъ!
Поддернемъ, подденемъ,
Да ухнемъ!

6. Stärker ziehet jetzt, ihr Brüder!
All' zusammen senket nieder!
Ei, du Knüppelchen, uchnem!
Ei, das grüne wird schon selber gehn.
Nun ziehet, nun ziehet!
Und uchnem!

Auch in Japan wird beim Einrammen von Pfählen oder Steinen gesungen oder wenigstens durch laute Ausrufe das Zeichen zum gemeinschaftlichen Anziehen gegeben[1]). Zwei derartige »Erdarbeiter-Lieder« (Jizuki-

1) »An einer andern Stelle, wo eine Brücke erbaut werden sollte, rammte man mit grossen Rammblöcken unter ungeheurem Lärm und einem Chaos unartikulierter Laute Pfähle ein«: Spiess, Die preuss. Expedition nach Ostasien während der Jahre 1860—62, S. 166. Derselbe berichtet S. 154: »Kein Gesang ist (in Yokohama) in meine

Uta) sind neuerdings bekannt geworden.[1]) Sie sind sehr kurz, zeigen aber darin eine gewisse Verwandtschaft mit dem oben mitgetheilten koreanischen Stampfgesang, dass sie an die Arbeiten Betrachtungen aus Natur und Menschenleben anknüpfen. Sie lauten:

Nr. 95.

Ondotori:	Der Vorarbeiter singt:
Kimi ga ta to,	Lasst uns unsere Felder bearbeiten,
Waga ta wo narase,	Die Raine ausbessern!
Aze narase!	
Ninsoku:	Chor der Arbeiter:
Tani no nagare de	Dort im murmelnden Thalbach
Kame asobu.	Vergnügt sich die Schildkröte.

Nr. 96.

Ondotori:	Der Vorarbeiter:
Ugoki naki,	Unbeweglicher,
Shitatsu, iwane no	Im Boden unerschütterlicher,
Futo-bashira!	Felsenfester, dicker Pfeiler!
Miwo tatsuru yo no	Wie wir uns in der Welt fortbringen,
Tameshi nari!	Wird unsere Prüfung sein.
Ninsoku:	Chor der Arbeiter:
Miwo tatsuru yo no	Wie wir uns in der Welt fortbringen.
Tameshi nari keri!	Wird unsere Prüfung sein.

Der Sinn der letzten Zeilen wäre nach dem Herausgeber: Wie es beim Hausbau die Hauptsache ist, die Aussenpfeiler fest zu setzen, so soll auch bei

---

Ohren geklungen, und das lärmende Rufen der japanischen Lastträger oder Zimmerleute, die beim Einrammen von Pfählen ein betäubendes Chorgeschrei anstimmen, vermag für diesen Mangel nicht zu entschädigen.«

1) Nippon Gakafu. Japanische Volkslieder, gesammelt und für das Klavier bearbeitet von RUDOLF DITTRICH. Zwei Hefte. Leipzig (Breitkopf & Härtel) 1894/5. Heft I Nr. 1 und Heft II Nr. 9.

uns Menschen die grundlegende Erziehung eine gute sein, damit wir in der Welt ein gutes Fortkommen finden.

Aehnliche Gesänge werden überall von den Schiffern beim Aufwinden der Anker und beim Hissen der Segel gesungen. Die ältesten Beispiele, welche ich kenne, sind aus Schottland, wo sie ein patriotischer Mann um die Mitte des 16. Jahrhunderts mit andern Schifferrufen und Volksliedern aufzeichnete.[1]) Ich lasse zwei derselben hier folgen:

Nr. 97. (Beim Aufwinden des Ankers.)

Veyra veyra,	Windet all', windet
gentil gallandis,	edle Recken!
Veynde, i see hym,	Windet! ich seh' ihn,
pourbossa!	(Das Wort ist nicht sicher erklärt.)
Hail al ande ane,	Holt, all' und ein,
hail hym up til us!	holt ihn auf zu uns!

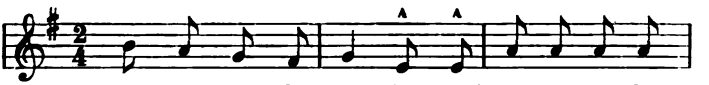
Nr. 97ª. (Beim Hissen der Segel.)

Heisau!	Hisset all'!	thair, thair!	da, da!
vorsa!	(?)	Yallou hayr,	Gelbes Haar,
vou!	Wau!	hips bayr!	Hüften bar!
Ane lang draucht!	Langer Zug!	Til hym al,	Zu ihm all,
Mair maucht!	Mehr Kraft!	viddefullis al,	Galgenvögel all,
Yong blude,	Junges Blut,	grit and smal,	gross und klein,
mair mude!	Mehr Muth!	ane and al,	ein und all,
False flasche,	Falsches Fleisch,	heisau!	hisset!
ly å bak!	Lieg' dahinten!	Nou mak fast	Nun macht fest die
Lang suak,	Langer Ruck,	the theyrs!	Schooten!
that, that	dass, dass		

1) Sie finden sich eingeschoben in eine politische Schrift aus dem J. 1549: »The Complaynt of Scotlande«, re-edited by James A. H. MURRAY, London 1872 (Early English Text Society, Extra Series, Nr. XVII), p. 40 ff. und Introduction p. LXIX ff. Ich verdanke die Kenntniss dieser Stellen dem freundlichen Interesse, das Herr Dr. AL.

Jede Zeile wurde beim Gesange wiederholt; einzelne Stellen werden noch heute in der englischen Marine gesungen. Wie nahe verwandt damit die folgenden beiden Beispiele aus Helgoland sind, ergiebt sich von selbst.

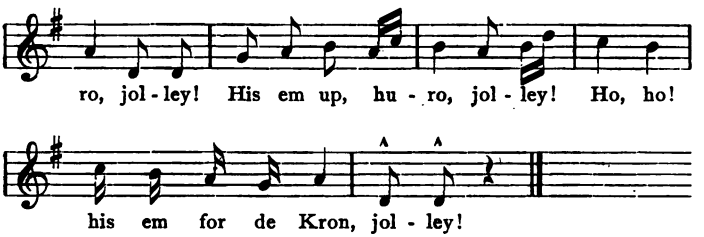
Nr. 98. (Skepperled om det Soel ap to wenn.[1])



TILLE in Glasgow an diesen Studien von ihrer ersten Veröffenttichung an genommen hat.

1) ERK-BÖHME III, Nr. 1502. »Beide Lieder sind erst langsam, faul, geduldig, am Ende munter und vergnügt zu singen.« Vgl. dort auch das Danziger Schiffsjungenlied (Nr. 1501), das beim Ablaufen des Schiffes vom Stapel gesungen wird. — Gesang beim Hissen auf einer indischen Dau im Hafen von Bagamoyo: R. BÖHM, Von Sansibar zum Tanganjika, S. 13. — Griechische Matrosenlieder: SANDERS a. a. O. S. 107 und FAURIEL, Neugriech. Volkslieder II, S. 12 f. Spanische: CABELLERO, Ausgew. Werke (Paderborn 1862), XVI, S. 55 f. Die meisten in den deutschen Volksliedersammlungen stehenden Matrosenlieder (z. B. ERK-BÖHME III, Nr. 1505 ff.) sind keine Arbeitslieder. — Nach einer Aussage des Herrn Steuermanns K. A. WILKE, des Herausgebers einer Sammlung »Gedichte und Lieder für Schiffer« (Hamburg 1884), würden zwar von den deutschen Schiffern bei der Arbeit noch zahlreiche Lieder gesungen; es seien dies aber in der Regel bekannte Volkslieder mit allerlei nicht gerade reinlichen Varianten und Einschiebseln. Sie würden »schleppend und ruck- und trittweise nach dem Takt der Arbeit« gesungen. Da aber das Treideln und Mastrichten nicht mehr wie früher gehandhabt werde, so seien sie im Einschlafen begriffen. Als ein Lied, das beim Treideln gesungen worden sei, bezeichnet er das bekannte:

Es wollt' ein Mädchen Wasser hol'n
An einem kühlen Brunnen,
Hi, ha, heirassa!
An einem kühlen Brunnen.



Nr. 98[a]. (Om det Anker ap to wenn.)

Heav em up, huro jolley!
Hol em up, huro, jolley!
Heav em up met dem huro, jolley!
Up met em huro, jolley!

Daran mögen in Uebersetzung[1]) zwei Lieder angeschlossen werden, welche von den Flussschiffern, die auf dem Indus fahren, ebenfalls beim Ein- und Aufziehen der Segel gesungen werden.

Nr. 99.

Zieht, o ziehet!
Hebt die Schultern,
Stemmt die Füsse!
Das Boot will segeln.
Der Steuermann ist ein Krieger.
Der Mast ist hoch.
Schlagt die Trommel,
Der Hafen ist da.

Braucht alle Kraft!
Mit Gottes Gnade,
Mit der Heiligen Hülfe:
'S ist ein wackres Boot —
Das Wasser ist tief —
Es kommt glücklich durch
Vom Shach Acbar
Durch Gottes Gnade!

Vgl. ERLACH, Volkslieder II, S. 153 und SIMROCK, Die deutschen Volkslieder, S. 96. Beim Mastrichten soll das nicht minder bekannte »Als ich einmal am Sommertag« (ERK und IRMER, Deutsche Volkslieder, Heft 2, Nr. 64) gesungen werden und ein ähnliches beim Hissen. Im Ganzen machen diese zu Arbeitsgesängen umgemodelten Volkslieder den Eindruck der Entartung.

1) Nach TALVJ a. a. O. S. 35 f., wo auf BURNES, Narrative of a Voyage on the Indus, London 1834, p. 54 verwiesen wird.

Nr. 100.

Heil, Peer Putta![1])
Heil, Stadt Tatta!
Zieht zusammen,
Freudig ziehet!
Der Hafen ist klein.
Sieh den Thurm im Hafen!
Das Land ist Gottes.
Wer hat die Welt gesehn?
Das Wasser ist süss.
Zieht alle auf einmal!
Der Hafen ist gut,
Belutschen das Volk,
Gott hats uns gezeigt,
Mit Gott wir kamen.

c) Beim Fortziehen oder Schieben schwerer Gegenstände.

Die Neuseeländer haben eine Art von Gesängen, die sie Toto-waka nennen[2]). »Obgleich ohne musikalischen Werth, entsprechen diese Gesänge doch in wunderbarer Weise dem Zwecke, für den sie bestimmt sind, nämlich eine Anzahl Personen in den Stand zu setzen, beim Schleppen schwerer Holzstämme oder von Kanoes über Land eine gleichzeitige Kraftäusserung auszuüben. Wer die Gesänge der Matrosen beim Entladen eines Schiffes oder beim gemeinsamen Ziehen an einem Tau gehört hat, wird die Art, wie sie gesungen werden, völlig verstehen. Diese Gesänge bewegen sich in sehr verschiedenem Zeitmass, je nachdem schwere oder leichte Lasten zu ziehen sind. Wird bergan geschleift, so wird der Vers aus langen Wörtern gebildet, von denen jedes ebenso schwer und mühselig aus dem Munde der Ziehenden zu kommen scheint, wie sie über den Boden vorrücken. Aber wenn das Hinderniss über-

1) Shah Peer ist ein Schutzheiliger der Sinden; Putta wahrscheinlich einer seiner Beinamen.

2) Ed. Shortland, Traditions and Superstitions of the New Zealanders (London 1856), p. 162—165.

wunden ist und ihre Bewegungen freier und rascher werden, wird ein anderer Takt angewendet, gebildet aus einer Folge von kurzen Silben.«

»Die ersten fünf Zeilen des folgenden Beispiels bilden einen Gesang, den man Puhwa oder Hari nennt. Er ist bestimmt, von einer einzigen Stimme gesungen zu werden, um das Zeichen zu geben, dass man sich zum Ziehen anschickt. Dann folgt der Toto-waka, dessen Verse abwechselnd gesungen werden — einer von dem Vorsänger, während die Zieher Athem holen, die Antwort von allen, welche gerade zusammen ziehen.«

Nr. 101.

Puhwa oder Hari.

Toia Tainui, te Arawa,	Zieht, o Tainui [1]), zieht die Arawa [2]),
Kia tapotu ki te moana.	Sie vom Stapel zu lassen aufs Meer.
Koia i hirihara te mata-	Sicher schoss nieder der Donner-
watitiri takataka-tumai	keil, hierherzu fallend
I taku rangi tapu.	Auf meinen heiligen Tag.

Toto-waka.

Vorsänger:	Ka' tangi te kiwi.	Es schreit der Kiwi. [3])
Alle:	Kiwi. (*Kurzer, rascher Zug!*)	Kiwi.
Vorsänger:	Ka tangi te moho.	Es schreit der Moho. [3])
Alle:	Moho.	Moho.
Vorsänger:	Ka tangi te tieke.	Es schreit der Tieke. [3])
Alle:	Tieke.	Tieke.
Vorsänger:	He poho anake.	Nur ein Bauch.
Alle:	To tikoko, tikoko! (*Anhaltender*	Gabelt ihn auf, gabelt ihn!
Vorsänger:	Haere i te ara! [*Zug.*)	Haltet den Weg ein!
Alle:	Tikoko! (*Starker Zug.*)	Gabelt ihn auf!
Vorsänger:	Ko te tau-rua te rangi.	Es ist heute das zweite Jahr.

1) Stammname. 2) Name eines Bootes. 3) Namen von Vögeln.

Alle:	Kauaea!	Munter, Leute!
Vorsänger:	Ko te hao-tane.	Es ist der Menschenfänger.
Alle:	Kauaea!	Munter, Leute!
Vorsänger:	Homai me kawe.	Macht Platz hier und [schleppt es!
Alle:	Kauaea!	Munter, Leute!
Vorsänger:	Me kawe kiwhea?	Aber wohin es schleppen?
Alle:	Kauaea!	Munter, Leute!
Vorsänger:	A-ki te take.	Ah, die Wurzel!
Alle:	Take no tu. *(Langer Zug.)*	Wurzel von Tu.
Vorsänger:	E hau!	O Wind!
Alle:	Toia! *(Langer Zug.)*	Zieht hinweg!
Vorsänger:	Hau riri!	Rasender Wind!
Alle:	Toia!	Zieht hinweg!
Vorsänger:	Toia ake te take!	Zieht die Wurzel abwärts!
Alle:	Take no tu.	Wurzel von Tu.
	Halt, und dann neuer Anlauf.	
Vorsänger:	Koia rimu haere!	Also, geh' weiter, Rimu! [1]
Alle:	Kauaea! *(Starker Zug.)*	Munter, Leute!
Vorsänger:	Totara haere!	Geh weiter, Totara! [1]
Alle:	Kauaea!	Munter, Leute!
Vorsänger:	Pukatea haere!	Geh weiter, Pukatea! [1]
Alle:	Kauaea!	Munter, Leute!
Vorsänger:	Homai te tu!	Gieb mir den Tu!
Alle:	Kauaea!	Munter, Leute!
Vorsänger:	Homai te maro!	Gieb mir den Maro!
Alle:	Kauaea!	Munter, Leute!
Vorsänger:	Kia whitikia!	Straff anziehen!
Alle:	Kauaea!	Munter, Leute!
Vorsänger:	Taku takapu.	Mein Bauch.
Alle:	Kauaea!	Munter, Leute!
Vorsänger:	Hihi, e!	*Drei lange Silben, um zu bezeichnen, dass ein langes starkes Anziehen nöthig ist, um eine Unebenheit des Bodens zu überwinden.*
Alle:	Haha, e!	
Vorsänger:	Pipi, e!	
Alle:	Tata e!	
Vorsänger:	Apitia!	Zusammen!
Alle:	Ha! *(Kurzer rascher Zug.)*	Ha!

1) Namen von Waldbäumen, die zum Bau von Kanoes benutzt werden.

Vorsänger:	Apitia!	Zusammen!
Alle:	Ha!	Ha!
Vorsänger:	Ko te here!	Den Strick!
Alle:	Ha!	Ha!
Vorsänger:	Ko te here!	Den Strick!
Alle:	Ha!	Ha!
Vorsänger:	Ko te timata!	Und den Speer!
Alle:	E-ko te tikoko pohue.	Ah! und die Pohue-Gabel.
Vorsänger:	E-ko te aitanga a mata.	Ah! und das Feuerstein-Kind.
Alle:	E-ko te aitanga a te hoe-manuka.	Ah! und das Kind des Manuka-Ruders.

Damit treten die Leute hinweg. Dann eine Pause, und darauf neuer Anlauf.

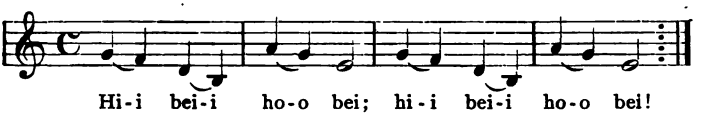
Vorsänger:	Ko au, ko au.	Ich bin's, ich bin's.
Alle:	Hitaue! *(Langer Zug.)*	Ein langer Zug!
Vorsänger:	Mate ko te hanga.	Das Ding ist tot.
Alle:	Hitaue!	Ein langer Zug!
Vorsänger:	Turuki, turuki!	Rutsch fort, rutsch fort!
Alle:	Paneke, paneke!	Schlüpf zu, schlüpf zu!
Vorsänger:	Oioi te toki!	Schwingt die Axt!
Alle:	Kauaea!	Munter, Leute!
Vorsänger;	Takitakina!	Zieht's hinaus!
Alle:	Ja!	Also!
Vorsänger:	He tikaokao.	Es ist ein Hahn.
Alle:	He taraho.	Es ist ein Taraho.[1])
Vorsänger:	He parera.	Es ist eine Ente.
Alle:	Ke, ke, ke, ke!	Quak, quak, quak, quak
Vorsänger:	He parera.	Es ist eine Ente.
Alle:	Ke, ke, ke, ke!	Quak, quak, quak, quak!

Aus der alten Welt gehören hierher die Gesänge der Schiffszieher, welche an den meisten schiffbaren Flüssen, wo die Aufwärtsbewegung der Fahrzeuge mittels Menschenkraft erfolgte (Treideln), gebräuchlich waren, sich aber manchmal auch da finden, wo man sich der Leinpferde zu diesem Zwecke bediente.

1) Namen eines Vogels.

Die primitivste Form stellt folgende Notenskizze des Gesangs der sog. Boomätscher an der oberen Elbe dar, wie er noch vor einem Menschenalter in Dresden gehört werden konnte[1]).

Nr. 102.



Der Berichterstatter bemerkt dazu: »Dieser 'Gesang' ist eigentlich als solcher nicht zu bezeichnen. Er bestand nur aus dem immerfort wiederholten: hibei, hobei! Auf die Silben hi und ho wurde besonderer Nachdruck gelegt, hierbei jedesmal der rechte Fuss vorgesetzt und der Stock (eine Art Bergstock) eingestemmt, wodurch das Nachziehen des linken Fusses, bez. das Fortschreiten unterstützt wurde.«

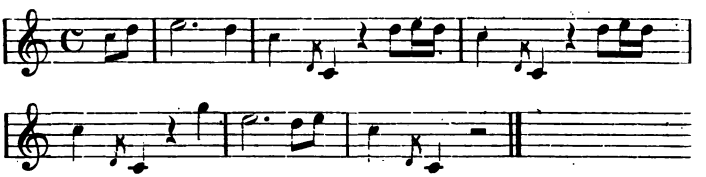
Nicht minder eintönig ist ein Gesang der Bootzieher in China, den G. Kreitner[2]) am Han-Flusse aufgezeichnet hat. Ihrer acht schleppten mittels eines aus Bambubast geflochtenen Strickes mühsam das Boot bei heftigem Nordwind. »Es schien fast eine Arbeit der Verzweiflung zu sein, die sie da verrichteten. Mit so stark vorgebeugtem Oberkörper, dass die Brust nahezu den Boden berührte, kämpften sie gegen die Gewalt des Sturmes, welcher das Schiff flussabwärts drängte. Die Füsse der Schiffer gruben sich in den weichen Boden ein, und die starke

1) Mittheilungen des Vereins für sächsische Volkskunde 1899, N. 9, S. 15 f.

2) Im fernen Osten (Wien 1881), S. 402.

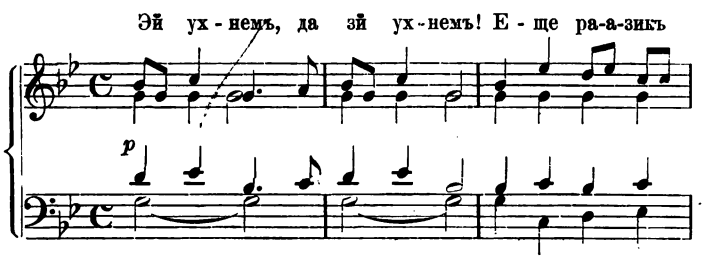
Brust keuchte krampfhaft unter dem Drucke des umgewundenen Seiles, welches sich tief in das Fleisch einschnitt. Jetzt erreichten sie einen am Ufer eingetriebenen Baumstamm, woran sie das Seil befestigen. Nach einigen Minuten sauer verdienter Rast beginnt die Arbeit von Neuem. Sie singen einen Schiffergesang. In dumpfer, matt und matter werdender Vibration dringen die abgerissenen Töne zu uns«:

Nr. 103.

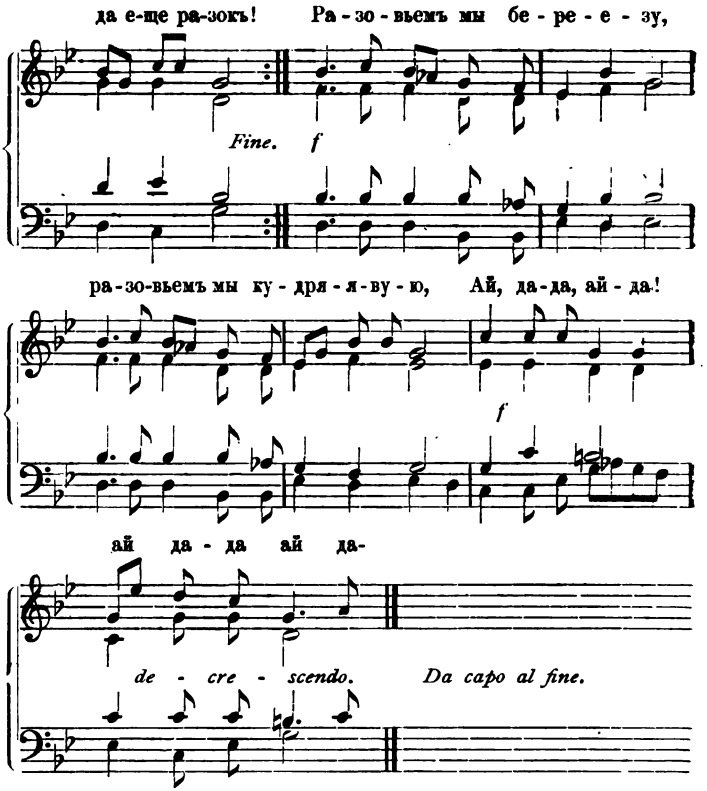


Bekannt sind auch die Gesänge der Burlaken, welche auf der Wolga die grossen Getreideschiffe fortbewegen. Ich gebe das folgende Beispiel im Stimmensatz, wie es mir von einem meiner Hörer mitgetheilt worden ist[1]).

Nr. 104.



1) Herrn Jos. Boujanski. Der Text bei Lederle a. a. O. S. 153. Uebersetzung von Herrn Dr. Mich. Gannuschkin.



Uebersetzung:

Sehr laut:

Ei, uchnem! ei, uchnem!
Noch einmalchen, — noch einmal!

Etwas leiser:

Ei, uchnem! ei, uchnem!
Noch einmalchen, — noch einmal!
Wickeln wir nun ab die Birke,
Wickeln wir nun ab die lock'ge!
Ai da — da! ai da! ai da — da! ai da!
Wickeln wir nun ab die lock'ge!

Ganz leise:
Ei, uchnem! ei, uchnem!
Noch einmalchen, — noch einmal!
Ei, uchnem! ei, uchnem!

Auch die Hohenauer, d. h. die Schiffleute, welche die grossen Schiffszüge (Hohenauen) auf dem Inn und der Donau beförderten, hatten ihre eigenartigen Gesänge. Es liegt folgende Nachbildung vor, die offenbar der Wirklichkeit sehr nahe kommen musste [1]).

Nr. 105.

Hagenauer, schlaget ein, alles Geschlecht
der Schiffknecht;
schnalzt zusammen, schreit und sprecht:
Ho ho ho, reidt an, reidt an!
Ho ho ho, dauch an, dauch an!
Jodl dauch an, Jodl dauch an!
Ho, dauch an, mein Steuer-Mann!
Thut Ehr beweisen der Wunder-Hagenau!
Die Rueder niedersenckt und grüesset dise Fraw!
Dein Gemüeth und Hertze wendt, den schönen Ort anschaw!
Den Schiff-Leuthn ist sie gewogn,
unser Liebe Fraw von Pogn.
Jodl dauch an, Jodl dauch an,
nur fein dapffer angezogn!

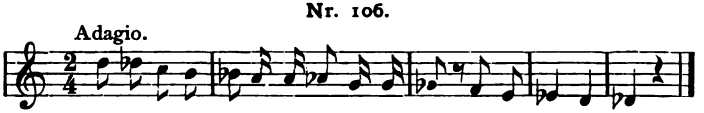
Zum Schluss muss noch des Fischfangs gedacht werden, soweit er mit grossen Netzen erfolgt, die an Seilen von zahlreichen Menschen durch das Wasser gezogen werden. In Neuseeland haben diese Netze oft eine Länge von tausend Ellen und bedürfen beim Gebrauch Hunderte von Händen [2]). In

1) Im »Azwinischen Bogen« des Abtes DOMINIK (Straubing 1679), angeführt bei SCHMELLER, Bayr. Wörterbuch, I, Sp. 1043.

2) Ratzel, Völkerkunde, I, S. 234. SHORTLAND a. a. O., S. 211.

Arabien beobachtete Wellsted, dass dreissig bis vierzig Männer zugleich an Seilen solche Netze ans Land zogen[1]). Die gleiche Weise des Fischfangs übten die alten Aegypter[2]). So dürfen wir denn auch hierbei Arbeitsgesänge erwarten, welche in diese Gruppe gehören. In der That berichtet schon Diodor[3]) von den Ichthyophagen, dass sie bei ihrer Arbeit sich gegenseitig durch unartikulierte Gesänge (ἀνάρθροις ᾠδαῖς) ermuntern, und Freycinet[4]) theilt aus Neu-Südwales einen Gesang der Frauen beim Fischfang mit, der in anschaulicher Tonmalerei das Aufwinden der Netze anzudeuten scheint:

Nr. 106.



Ein Text ist nicht vorhanden; wahrscheinlich besteht er, wie in vielen ähnlichen Fällen, aus sinnlosen Lauten, welche die Beobachter der Aufzeichnung nicht werth fanden.

d) Beim Rudern.

Von allen dieser Gattung angehörigen Gesängen erfreuen sich wohl die Bootgesänge oder Ruder-

---

1) Reise in Arabien, I, S. 132.

2) Ermann, Aegypten, S. 326.

3) III, 16. Fischfang mit Gong- und Tamtam-Begleitung in China: Kreitner a. a. O., S. 396.

4) Voyage autour du monde, citiert bei K. Hagen a. a. O., Taf. III. — Dagegen gehört das litauische Liedchen bei Bartsch a. a. O., S. 168 wohl nicht hierher. Das Gleiche gilt von dem Fischerliedchen aus Rügen bei Erk-Böhme, III, Nr. 1504.

lieder der weitesten Verbreitung. Erfordert doch das Rudern, wenn es von mehreren geschieht, immer ein genau gleichzeitiges Heben und Eintauchen der Ruder, damit das Fahrzeug nicht aus der Richtung geworfen und die Bewegungen des einen Arbeiters nicht durch die des andern gehindert werden.

So finden wir denn überall, wo Ruderschiffe gebraucht werden, künstliche Mittel angewendet, um das Takthalten zu unterstützen. Bald sind es blosse Zischlaute und Rufe der Ruderer selbst[1]), bald das Kommando eines besonderen Rudermeisters (des κελευστής bei den Griechen, hortator oder pausarius bei den Römern), der dabei wohl den Takthammer (portisculus) zu Hilfe nimmt[2]), bald Schläge auf einen laut schallenden Gegenstand[3]), bald die Weisen eines Spielmanns (auf den Kriegsschiffen der Griechen des τριηραύλης) oder einer ganzen Musikbande, wie im indischen Archipel.

Ueber das Schiffswesen der christlichen Strandalfuren des südlichen Seram berichtet Joest[4]): »Die

1) So bei den Japanern: Spiess a. a. O. S. 149.

2) Non. 151, 19. Sen. Ep. 56, 5. Mart. III, 67, 4. Rutil. I, 470. Daneben scheint aber doch auch von den Ruderern gesungen worden zu sein, wie aus einem zuerst von Dümmler in Haupts Ztschr. f. d. Alterth. XVII, S. 523 veröffentlichten »celeuma« hervorgeht, mit dem Refrain: Heia naheia heleia naheia naheia heleia! Vgl. Rh. Mus. f. Phil. N. F. XXXII, S. 523 und Bährens, Anal. Catull. p. 70. Neues Archiv d. Gesellsch. f. d. Geschichtskunde, VI, 190.

3) Sittliche und natürliche Geschichte von Tunkin (Leipzig 1779) S. 142: »Auf den Schiffen der Mandarine geschieht das Manoeuvre nach dem Schall zweier kleinen Stöcke von einem klingenden Holz oder einer Glocke mit dem Schwengel, wonach sich die Gleichheit der Bewegung der Matrosen richtet.«

4) Verh. der Berliner Anthrop. Ges. 1882, S. 83 und Intern. Archiv f. Ethnogr. V, S. 4. — Bei den Wasserfesten in Cambodga

Orem-baai, grosse flachgehende Boote, nur aus zusammengenähtem und geflochtenem Holze, Bambu und Rottan bestehend, werden von 16—20 Mann gerudert; in der Mitte des Bootes ist aus Bambu und Palmblättern eine Hütte für den Reisenden errichtet. Eine Fahrt in solchem Fahrzeuge würde zu den angenehmsten der Welt gehören, wenn das musikalische Gefühl bei diesen Leuten nicht in solchem Masse ausgebildet wäre, dass sie einfach nicht im Stande sind, ohne Musik zu rudern. Darum thronen oben auf der erwähnten Hütte, wenige Zoll über dem Kopf des Reisenden, drei oder mindestens zwei Künstler, die mit nervenerschütternder Energie eine Trommel und ein Gong bearbeiten, mit denen sie die Gesänge der Ruderer begleiten. Tag und Nacht dröhnt ihr Daktylus; man glaubt anfangs taub oder mindestens rasend zu werden, zumal wenn die glühenden Sonnenstrahlen, mit doppelter Gewalt vom Meere zurückgeworfen, sich auf dem Dach der musikalischen Hütte concentrieren; nach wenigen Stunden gewöhnt man sich indess auch hieran und schläft dann ganz gut, trotz des unharmonischen Getöses.« Auch an der Maclayküste in Neu-Guinea rudert man mit Gesang und Trommelschlag[1]).

Viel verbreiteter ist aber jedenfalls der Ruder-

les pirogues luttent de vitesse au son du tamtam: Les Colonies françaises, III, p. 126. — Von dem kleinen Strandvölkchen der Liven am Rigaischen Meerbusen, das sich hauptsächlich vom Fischfang ernährt, berichtet ein finnischer Beobachter (Sitzungsberichte der gelehrten estnischen Gesellschaft zu Dorpat 1889, S. 98): »In ruhigen Sommernächten, wo ein längeres Verbleiben auf der See angezeigt erscheint, begleitet ein Musicus die Berufsarbeiter zur See, und beim Klange der Musik wird die Arbeit zum Spiel.«

1) FINSCH, Samoafahrten, S. 131.

gesang ohne Musikbegleitung. Es mag dahingestellt bleiben, ob er bei den alten Griechen üblich war[1]; sicher nachgewiesen ist derselbe bei nordamerikanischen Indianern[2], bei den Flussschiffern in Kaschmir[3], im ganzen ostindischen Archipel, bei den Annamiten[4], und auf zahlreichen Inseln und Inselgruppen der Südsee. So auf den Palau-Inseln[5], der Neu-Britannia-Gruppe[6], in Tongatabu, Samoa[7], Viti[8], Neu-Seeland.

Ueber letzteres erzählt der Missionar Nicholas[9]: »Die Neuseeländer haben die Gewohnheit, in der Arbeit des Ruderns sich nach einem gewissen Takte gegenseitig aufzumuntern und zu erheitern, je nachdem die Tiefe des Wassers bald diese, bald jene Art des Ruderns nöthig macht, indem sie alle zugleich sich die Worte Tohihah hiohah, itokih itokih! zurufen, mit welchen Worten theils das langsame, theils das schnelle Rudern anbefohlen wird. Dies geschieht mit der methodischsten Genauigkeit, und ihr Takthalten im Rudern ist wirklich bewundernswürdig.«

1) Vgl. BECKER, Charikles I, S. 212 und die Erklärer zu ARISTOPH. Fröschen 207 ff. und XENOPHON, Hell. V, 1, 8.

2) BAKER, Ueber die Musik der nordamerikan. Wilden, Nr. XXXIX der Notenbeilagen, S. 75. Siehe den Anhang. Vgl. auch The Poetical Works of THOMAS MOORE, p. 181 (A Canadian boat-song).

3) v. HÜGEL, Kaschmir und das Reich der Siek, I, S. 295. II, 410.

4) EHLERS, Im Sattel durch Indo-China II, S. 104.

5) SEMPER, a. a. O., S. 93.

6) PARKINSON, Im Bismarck-Archipel, S. 150.

7) Vgl. den Anhang und die Notenbeilagen bei HAGEN, Ueber die Musik einiger Naturvölker. Hamburg 1892.

8) M. BUCHNER, Reise durch den Stillen Ocean, S. 281.

9) Reise nach und in Neuseeland, S. 166. Vgl. M. BUCHNER a. a. O. S. 150.

Genaueres berichtet E. Shortland[1]). Nach ihm bilden die Bootgesänge eine besondere Gruppe der Arbeitsgesänge der Neuseeländer, die den Namen Toitoi-waka oder Tukiwaka führt. »Auf den langen Kriegs-Kanoes stehen zwei Sänger (Kaituki) auf Gerüsten, die in gleicher Höhe mit den Seitenborden des Bootes angebracht sind, das eine beim Bug, das andere beim Hintertheil. Zu ihrem Gesang schwingen sie im Takt eine ihrer heimischen Waffen, die sie in der Hand halten, gerade wie der Leiter eines Orchesters den Bogen seiner Violine schwingt. Bald singen sie abwechselnde Verse, einander antwortend, bald beide zusammen dasselbe. Dabei wird der Takt ausserordentlich gut beobachtet. Ich habe fünfzig oder sechzig Ruder genau in demselben Augenblick ins Wasser tauchen sehen, ohne dass das Auge einen Unterschied unter ihnen bemerken konnte. Häufig bringen die Sänger aus dem Stegreif Scherze in diese Gesänge oder berühren andere Angelegenheiten, um Heiterkeit hervorzubringen und die Mannschaft zu ermuntern und zu ermuthigen.« Shortland theilt den folgenden Text eines Tukiwaka mit:

Nr. 107.

Tena toia!	Nun ziehet!
Tena pehia!	Nun drücket!
Tena tukia!	Nun haltet Takt!
Tena tiaia!	Nun taucht ein!
Tena kia mau!	Nun haltet an!
Tena kia u!	Nun seit fest!
Hoe, hoe atu!	Stosst, stosst hinweg!
Runga, runga atu!	Aufwärts, aufwärts hinweg!
Waipa atu!	Nach Waipa hinweg!

1) a. a. O., S. 167 ff.

Tena toia!	Nun ziehet!
E hara te puhi o tana waka.	Die Federn seines Bootes sind nicht werth angesehen zu werden.
Te oreore.	Der rasche (Ruder-)Schlag!
Te oreore.	Der rasche Schlag!
Toia!	Ziehet!
Toia!	Ziehet!
Tiaia!	Taucht ein!
He tuki!	Stimmt an einen Sang!
He pehi!	Einen Schub!
Werohia!	Stecht hinein (in das Wasser)!
Kia ngoto.	Mag es tief sein.
He kukume!	Ein langer Zug!
Ae, ae!	Ja, ja!
He pehi!	Ein Schub!
Tena tiaia!	Nun taucht es ein!
Aue pehia!	Schiebt es hin, so schwer es ist!
Koroheke ki te whana.	Da stösst ein alter Mann heraus.
Tishaua!	Blickt munter!
Ki te whana.	Da stösst er heraus.
Tangohia!	Weiter!
He piko!	Eine Krümmung (des Flusses)!
Tango mai!	Ueberwindet sie!
He rae!	Eine Landspitze!
Waiho atu!	Lasst sie hinter euch!
Toia!	Stosst ab!
Toia!	Stosst ab!

Ausser diesen Tukiwaka giebt es noch eine zweite Art von Bootgesängen (Haka), die von allen Ruderern im Chor gesungen werden. Von diesen giebt folgendes Beispiel eine Anschauung:

Nr. 108.

Haere nga wahie	Geh, Brennholz! [bekommen.
Ki Maketu te kai ai.	Wir werden in Maketu Fleisch zu essen
E timu ana,	Es ist Ebbezeit, [verhelfen.
Ki te kai mata ma puku.	Uns zu einem Bauchvoll Magerfleisch zu
Toia!	Stosst ab!

Nicht minder ausgebildet treten die Rudergesänge bei den Negervölkern in Afrika auf. G. Rohlfs[1]) fand sie bei den Akkra-Negern an der Goldküste und den Kakanda am mittleren Niger, »denen es ganz unmöglich ist, ihr Kanoe weiter zu stossen, ohne jeden Stoss mit Gesang zu begleiten.«. M. Buchner[2]) schildert eine Kanoefahrt der Dualla in Kamerun mit begeisterten Worten. »Vollständig bemannt taucht das leichte Fahrzeug so tief ein, dass ausser den zierlich verjüngten Enden, welche höher emporragen, nur ein ganz schmaler Bord noch trocken bleibt, und man sieht von dem Körper desselben eigentlich weiter nichts als die taktmässig arbeitende Doppelreihe der Insassen (50—60), wie sie ihre spitzen Ruder ins Wasser stechen oder in kräftigem Bogen wieder emporheben. In der Mitte steht aufrecht der Kommandant mit irgend einem alterthümlichen bizarren Federschmuck auf dem Haupte, wie es früher Sitte gewesen, und vor ihm sitzt der eifrig hämmernde Trommler. Die Ruderer begleiten den Takt ihrer Arbeit mit einem kriegerischen Gesang; lustig flattern die Fahnen im Winde, und die ganze seltsame Erscheinung schneidet durch die Wellen, wie ein märchenhaftes Ungetüm.« Livingstone[3]) und Stanley[4]) erzählen Aehnliches vom mittleren Kongo, dem Tanganyika-See und der Küste von Zanzibar.

1) Land und Volk in Afrika, S. 45.

2) Kamerun, S. 36.

3) Letzte Reise, S. 6.

4) Durch den dunkeln Welttheil II, S. 68. 282 f. Wie ich Livingstone fand II, S. 190 f. Vgl. Kollmann, Der Nordwesten unserer ostafrikanischen Kolonien, S. 14. 88. Holub a. a. O., II, S. 152.

Als Stanley's Leute auf seiner Reise zur Aufsuchung Livingstone's bei der Abfahrt von Udschidschi hörten, dass es sich um Antritt des Rückwegs handelte, waren sie froh erregt. »Sie stimmten den Freudengesang der Zanzibarer Bootsleute an, welcher mit dem begeisterten Chorgesang endigt:

Kinan de re re Kitunga.

So ruderten sie denn wie Tolle daher, bis sie vor reiner Erschöpfung genöthigt waren, auszuruhen, während der Schweiss stromweise an ihnen herabfloss. Sowie sie ausgeruht hatten, machten sie sich wieder an ihre Ruder und stimmten den Gesang der Mrima an:

O Mama, re de mi Ky,

der sie bald wieder zu grossen Anstrengungen anspornte. Durch diese energischen ruckweisen Anstrengungen, sowie durch Gesang und Gelächter, Gestöhne und Geschrei gaben unsere schwitzenden und keuchenden Leute ihrem freudigen Gefühl über den Gedanken Ausdruck, dass wir heimkehrten und dass auf der Route, die ich nach Unyanyembe erwählt, durchaus keine Gefahr zu fürchten sei:

Wir sind den Wahha entgangen, ha, ha!
Die Wavinza werden uns nicht mehr plagen, oh! oh!
Mionvu bekommt kein Tuch mehr von uns, hy, hy!
Und Kiala wird nimmer uns wiedersehen, he, he!

schrieen sie mit wildem Gelächter und führten dabei wuchtige Streiche mit den Rudern, welche die alten ungelenken Boote vom Vordersteven bis zum Spiegel erbeben liessen.« Die letzten Zeilen waren improvisiert und spielten auf Vorgänge an, die sie auf der Hinreise mit erlebt hatten.

Improvisierter Kanoegesänge gedenken auch die Kenner Madagaskars[1]) bei ihren Schilderungen des dortigen Flussverkehrs. »Einer der Ruderer trägt ein Recitativ vor, das sich nicht selten auf eben erst Erlebtes bezieht und sehr oft auch zierliche Schmeicheleien für den Europäer enthält, in dessen Dienst sie gerade stehen. Seine Freigebigkeit, sein Reichthum und Aehnliches wird gerühmt, und an diese Lobeserhebungen die Frage geknüpft, ob es nicht an dem nächsten Anhaltepunkte Rindfleisch, Reis und andere Speisen geben werde. In regelmässigen Zwischenräumen fallen die andern im Chore ein, oft nur mit einem Refrain von wenigen Worten, wie z. B. mit dem beliebten:

He! mioi va?

O, giebt es etwas? In einem dieser Gesänge schildert der Chor die Stadt Tamatave als einen Ort, wo man viel Geld verthun könne, während das Recitativ alle Dörfer auf dem Wege von Tamatave nach der Hauptstadt der Reihe nach durchgeht und mit einer Schilderung des nördlichen Eingangs des Palastes von Antanánarivo schliesst.«

Gleiches beobachtete Jacobsen[2]) auf der Seefahrt im Banda-Meer. »Die Ruderer suchten sich auf der mehrstündigen Fahrt durch Gesang anzufeuern und bei uns die Gebelaune zu erwecken. Irgend einer hob z. B. an: 'Der Herr hat viel Arrak und wird uns davon geben', worauf der Chor die Zeile wiederholte. Da aber der Herr keinen Arrak gab, hiess

1) J. Sibree, Madagaskar (Leipzig 1881), S. 197 f. Keller, Die ostafrikanischen Inseln (Berlin 1898), S. 105.

2) Reise in die Inselwelt des Banda-Meeres, S. 96 f. 180.

es weiter: 'Der Herr hat viel Tabak, er wird uns davon geben', und so ging es fort und fort mit dem Herzählen aller Herrlichkeiten — ein Gebrauch, der im ganzen Archipel bis zu den Arrow-Inseln wahrgenommen werden kann.«

Die Japaner haben auch für die Ruderlieder einen eignen Namen (Fune-nori-uta). Ich bin in den Stand gesetzt, zwei Proben mitzutheilen.

Nr. 109.

Sumida gawa-ni wa	Auf dem Sumidafluss
Ki-no ha-wo nagas';	Lass' ich Baumblätter schwimmen;
Watasha nushi yue	Deinetwegen
Na-wo nagas'.	Lass' ich meinen (guten) Namen schwimmen.
Gichóng! gichóng!	Gichong! gichong!

Nr. 110.

Itagomashima-no	Unter der Schiffsmatte
Makomo naka-ni	Bei Itagomashima
Ayame saku-to wa;	Blüht eine Schwertlilie;
Nikurashiya!	Ist das nicht scheusslich?

Nirgends aber sind diese Gesänge so entwickelt wie in Aegypten bei den Nilschiffern, die nicht nur für jede Arbeit, sondern fast für jedes Ereigniss in ihrem Berufsleben eine besondere Weise haben: eine beim Rudern, eine beim Segelwechsel, eine andere, wenn das Boot auf den Sand gerathen ist, oder wenn sie es ziehen müssen, und diese Lieder wechseln noch, je nachdem es sich um Berg- und Thalfahrt, Arbeit am Morgen, Mittag, Abend oder in der Nacht handelt[1]). Sie werden von dem Rais, der auch selbst

2) Vollständigste Sammlung bei Jos. H. Cruri, Sea Nile, the Desert and Nigritia: Travels in company with Capt. Peel 1851—1852.

mitrudert, vorgesungen, von der Mannschaft aufgenommen und enden meist mit oft wiederholten Ausrufen. Da es richtiger schien, alle diese dem gleichen Berufe angehörigen Gesänge in ihrer Zusammengehörigkeit vorzulegen, so sind sie in den Anhang verwiesen worden.

Zum Beweise, dass auch das moderne Europa solcher Gesänge nicht ganz entbehrt, füge ich zum Schluss noch folgende beiden Stücke bei.

Nr. 111. (Barkarole der illyrischen Küstenschiffer.[1])

1. Pisombo, Pisombo![2]
Der Himmel ist hell, das Wetter ist blau,
Es wehen die Lüftchen so sanft und lau,
Der Mond erhebet sich wolkenleer,
Nicht zauset der Sturm die Segel mehr.
Pisombo, Pisombo!

2. Pisombo, Pisombo!
Nehmt eure Ruder nur flink zur Hand,
Und rudert rüstig und rudert gewandt!
Habt ihr's zum weisslichen Schaum gebracht,
Sind wir in Ragusa noch heute Nacht.
Pisombo, Pisombo!

3. Pisombo, Pisombo!
Zur Rechten vom Strande nur hingelenkt,
Dass uns kein böser Pirat bedrängt!
Sie haben Flinten im langen Boot
Und scharfe Säbel und machen Noth.
Pisombo, Pisombo!

London 1853, S. 307 ff. Vgl. auch KIESEWETTER, Die Musik der Araber, Taf. XX, Nr. 21 und RATZEL, Völkerkunde II, 427.

1) Aus GERHARD, Wila II, S. 138 f.

2) »Ein Wort ohne Bedeutung. Die illyrischen Matrosen singen es beständig, wenn sie rudern, um die Bewegung der Ruder darnach zu richten.«

4. Pisombo, Pisombo!
Sind bei der Kapelle des Stephan schon;
Sankt Stephan ist unser Schiffspatron.
Sankt Stephan, send' uns günstigen Wind,
Weil wir vom Rudern ermüdet sind!
Pisombo, Pisombo!

5. Pisombo, Pisombo!
Das schöne Schiff, wie fliegt es dahin!
Ich gäb' es — so wahr ich ein Seemann bin
Nicht für die Caracke[1]), die Wellen staucht,
Und sieben Tage zum Wenden braucht.
Pisombo, Pisombo!

Nr. 112. (Gesang der Kohlenschiffer auf dem Tyne.[2])

As I came thro' Sandgate[3]), thro' Sandgate, thro' Sandgate,
As I came thro' Sandgate I heard a lassie sing:
Weel (well) may the keel row, the keel row, the keel row,
Weel may the keel row, that my lad is in.
He wears a blue bonnet, a blue bonnet, a blue bonnet,
He wears a blue bonnet, and a dimple in his chin;
And weel may the keel row, the keel row, the keel row,
And weel may the keel row, that my lad is in.[4])

e) Schlussbemerkungen.

Die grosse Mehrzahl der Gesänge dieser Gruppe trägt unverkennbar ein sehr alterthümliches Gepräge; ja wir sind mit den ursprünglichsten derselben bis zu

1) Ein grosses Lastschiff.

2) G. SCHWABE, Ztschr. f. Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft, II (1862) S. 565 f.

3) So heisst eine Strasse in Newcastle.

4) »Die Keels werden wie unsere Spreekähne mittels langer Stangen fortbewegt, gegen die sich die Keelmen mit der Brust anstemmen, während sie den Kahn mit den Füssen vorwärts treten. Bewegt sich der obige Vers nicht so bedächtig dahin wie ein schwer beladener Keel? Er bedarf gar keiner Melodie, er hat sie schon in sich.«

den einfachsten Naturlauten zurückgelangt, von denen nach allgemeiner Annahme die menschliche Sprache ausgegangen ist. Das *hau hau* der Lhoosai, das *yo ho!* und *ho ho!* der indischen Kuli, das *hu hu! ahu!* der Chinesen, das *nā, sā, ayē, onaaa!* der Japaner, das *haha ē! hihi ē!* der Neuseeländer, das *haha, hihi, hehe!* der schwarzen Bootsleute auf dem Tanganyika, das *hihi beii, hoho beii!* der Boomätscher an der Elbe, das *ai da, da!* der Burlaken an der Wolga sind Laute, wie sie immer und überall die gepresste Brust bei rascher, schwerer Kraftaufbietung ausstösst, sinnlos, unwillkürlich, und doch mit dem Gefühle der Erleichterung. Sie sind zugleich das Zeichen des Zusammenwirkens, das mit einem Ruck die zerstreuten Kräfte vieler schwacher Einzelnen zur Riesengewalt zusammenrafft, und sie kehren deshalb, wenn auch in verschiedenartigster Figuration, als Kehrreime in den meisten Gesängen dieser Gruppe wieder: in dem *djahoē* der Javanen, dem *mahaha hoho, mahaha ngo!* der indischen und dem *Oi gawa!* der japanischen Sänftenträger, in dem fröhlichen *hi hopp!* der Rammer, dem *huro joley!* der Helgoländer, dem *pisòmbo!* der Dalmatier, dem eilenden *gichong, gichong!* der Ruderer in Japan, wie in dem schwerfälligen, aus der Tiefe der Seele aufstöhnenden *ei uchnem!* der russischen Schiffszieher. Viele dieser Laute werden sich durch Jahrhunderte hindurch fortgepflanzt haben wie das ὦ εἶα, εἶα des Aristophanes sich noch in dem ἔα λέσα und ἔα μόλα der heutigen griechischen Schiffer wiederfindet.[1]) Manche Gesänge dieser Gruppe sind wenig über diese Naturlaute

1) Vgl. Böckel a. a. O. S. LXII.

hinausgewachsen, wie z. B. die Schifferlieder aus Helgoland; in andern sind sie mit sinnvollen Worten verbunden oder durch solche ersetzt, wie bei dem *hoch auf! einen drauf!* der Rammergesänge; wieder in andern sind sie nur noch als Rudimente zu erkennen.

Sie gleichen darin den Gesängen der vorigen Gruppe, während die zur Einzelarbeit gesungenen Lieder nur ganz vereinzelt ähnliche Elemente aufweisen. Aber von den Refrains der Gesänge zur Wechseltakt-Arbeit unterscheiden sich diese Ausrufe doch auch wieder; jene schliessen sich an das Arbeitsgeräusch an und ahmen dessen Tonfall nach, während diese ein geordnetes Zusammenwirken Aller ermöglichen wollen und daneben incitativen Charakter zu haben scheinen. Denn die meisten dieser Arbeiten ergeben für sich keinen Tonrhythmus, und darum genügt z. B. den Ruderern aus Seram der Gesang allein nicht, um Takt zu halten; es müssen Trommel und Gong hinzukommen. Aber im Ganzen würde man doch wohl irren, wenn man annähme, dass in diesen Fällen die Rhythmisierung der Arbeit lediglich durch rhythmisch gegliederte Worte und Musik bewirkt werde; vielmehr unterstützen dieselben bloss den durch die technischen Voraussetzungen der Arbeitsaufgabe gegebenen Bewegungsrhythmus und haben sich in der Abfolge der Töne den gleichen Bedingungen zu fügen wie dieser.

Im Ganzen überwiegen die Gesänge mit einem längeren sinnvollen Worttext. Der grösste Theil dieses Textes scheint — wenigstens in den vorliegenden Beispielen — ein feststehender zu sein; höchstens dass einzelne Stellen (Namen u. dgl.) nach

Ort und Gelegenheit geändert werden. Im Inhalt zeigen sie eine Anzahl gemeinsamer Züge:

1. sie fordern, dem Verlauf der Arbeit folgend, zu gleichzeitiger vereinter Kraftaufbietung auf;

2. sie suchen die Genossen durch Spott und Tadel, durch Hinweis auf die gute Meinung der Zuschauer anzuspornen;

3. sie geben die Gedanken der Zusammenwirkenden über die Arbeit und ihren Fortgang, das Werkzeug und das Werk wieder, äussern Freude oder Unbehagen, Klagen über grosse Mühsal und schlechten Lohn.

Dazwischen finden sich mancherlei andere, lyrische und selbst epische Elemente; im Ganzen sind diese aber doch weit spärlicher vertreten als bei den Gesängen der beiden andern Gruppen. Die Sänger werden immer wieder auf die Arbeit selbst zurückgeführt, deren wechselnder Verlauf ihre ganze Aufmerksamkeit verlangt und deren gedeihliches Fortschreiten die Zusammenfassung aller Kräfte erfordert, während bei der Einzelarbeit und der Arbeit im Wechseltakt die Gedanken abschweifen mögen, wenn einmal der passende Rhythmus der Körperbewegung erzielt ist und die Thätigkeit automatisch ihren Fortgang nimmt.

V.

Die Anwendung des Arbeitsgesanges zum Zusammenhalten grösserer Menschenmassen.

Ueberall, wo eine sehr grosse Zahl von Menschen zu gleichem Thun sich zusammenfindet, macht sich das Bedürfniss eines geordneten, gleichmässigen Vorgehens unabweisbar geltend, auch wenn jeder Einzelne für sich im Stande wäre, das Ziel, das er sich gesteckt hat, zu erreichen. Der Gesang erweist sich hierbei als ordnende Macht, wie als ein Mittel der Ermunterung und Erfrischung. In fast instinktiver Empfindung bricht er desshalb hervor, und willig fügt sich die Masse seiner Herrschaft. Jeder strebt sich nach seinem Takte zu bewegen, und der ungeordnete Haufe wird damit von selbst zu einem einheitlich handelnden Körper.

Besonders anschaulich zeigt sich dies da, wo die Hauptarbeitsleistung in der Fortbewegung des eignen Körpers von Ort zu Ort besteht. Ich will bei den Marschliedern nicht verweilen. Es giebt ihrer eine ungeheuere Zahl von den ehrwürdigen Embaterien der Griechen bis zu den modernsten Soldatenliedern. Ihre Art und Wirkung sind allgemein bekannt. Nur das mag hervorgehoben werden, dass sich schon bei den Naturvölkern Taktschritt mit

Gesang ganz allgemein findet, und dass die Marschlieder vielfach sehr primitive Form aufweisen. Der Zustand der Wege bedingt dabei die Fortbewegung im Gänsemarsch.

Massengesang giebt der Arbeit etwas Feierliches. Der Auszug zum Kriege oder zur Jagd gleicht bei vielen Naturvölkern einem Festzuge; ihr Taktschritt geht oft fast unvermittelt in den Tanz über. Statt vieler vorliegender Zeugnisse nur eine kurze Schilderung[1]): »Gesang begleitet bei den Bassutos die meisten militärischen Bewegungen; er gilt namentlich als unerlässlich für den Marsch. Gewöhnlicher Schritt, Geschwindschritt, Lauf, Sturmlauf, alle haben ihre eigenthümlichen Sangweisen. Wenn die Truppen beim Vorrücken gegen den Feind durch die Weiler ihres Stammes marschieren, machen sie vor der Thüre der durch ihre Tapferkeit ausgezeichneten Personen Halt und führen einen Waffentanz aus. Es ist dies eine Aufforderung an die Kriegstüchtigkeit des also Geehrten, eine Einladung, sich ihnen anzuschliessen. Selten geht der Tanz zu Ende, ohne dass man den Herrn der Wohnung in die Mitte des tobenden Kreises sich stürzen sähe, vollständig bewaffnet und seine Lanze schwingend, als ob er bereits auf dem Schlachtfelde wäre. Ein wildes Hurrah ertönt von allen Seiten; dann ein tiefes Stillschweigen: die Linien schliessen sich wieder, und der Zug geht weiter, indem er eine ernste und schwermüthige Melodie anstimmt.«

Bei der Jagd bildet der Auszug in das Jagdgebiet und die Rückkehr mit der Beute einen Haupt-

1) CASALIS, Les Bassoutos p. 351 f.

theil der ganzen Arbeit. Beides erfolgt ebenfalls unter Gesang oder Trommelschlag, manchmal noch mit Betheiligung der Frauen[1]). Auch die letzteren haben ihre Marschgesänge für sich, z. B. beim Tragen von Holz, Wasserholen u. dgl. Bei den Bantustämmen scheinen sogar die jungen Mädchen in diesen Gesängen besonders unterrichtet zu werden[2]), und »es gehört zu den charakteristischen Scenen des Zululebens, wie die Weiber in langen Reihen und mit einförmigem Gesang jeden Morgen und Abend nach dem umzäunten Platze ziehen, wo die Soldaten ihre Mahle halten, jede einen grossen Topf Bier auf dem Kopfe[3])«.

Hier ist auch der Karawanengesang der afrikanischen Trägerschaaren zu erwähnen. R. Böhm[4]) bezeichnet eine solche Karawane als eine »endlose im Gänsemarsch wandernde Reihe von Schwarzen, die unter rhythmischem Gesang und mannigfachem Geschrei ihre schweren mattenverpackten Lasten durch die Wildniss schleppen«. Nach Pogge[5]) besteht dieser Gesang darin, »dass einer der Träger sehr rasch und unverständlich einige Worte ausstösst, worauf die ganze Trägerkolonne im Chor einstimmt.« Der Eindruck, den er hervorruft, ist oft von den Reisenden geschildert worden[6]).

Auch bei uns haben sich merkwürdige Reste

---

1) Burton und Speke, Exped. (von Andree), S. 335. 359.

2) Holub, a. a. O. I, S. 483.

3) Ratzel, Völkerkunde II, S. 123; vgl. auch S. 64.

4) Von Sansibar zum Tanganyika, S. 19.

5) Im Reiche des Muata Jamwo, S. 14. 64. 77. 127.

6) Stanley, Durch den dunkeln Welttheil II, S. 103. A. v. T. in der »Tägl. Rundschau« vom 26. Jan. 1897, S. 94. Kallenberg a. a. O. S. 56. 197. Burton und Speke a. a. O., S. 178. 218.

alter Wanderlieder erhalten. Das merkwürdigste ist wohl das Auswanderungslied der Niederländer, das vermuthlich auf die Zeiten zurückgeht, als sie die slavischen Gebiete im Osten besiedelten, aber noch heute in Holland bei Dienstbotenumzügen gesungen wird:

Naer Oostland willen wy ryden,
Naer Oostland willen wy mee,
Al over die groene Heiden,
Daer isser een betere stee.[1]

Hierher gehören weiter die zahlreichen Wanderlieder der Handwerksburschen und der fahrenden Leute überhaupt[2], namentlich aber die alten Wallfahrts- und Prozessionslieder[3]. Unter beiden Gruppen sind wahre Perlen volksthümlicher Dichtung und ergreifend einfacher Sangesweise.

Zeigen diese Beispiele, wie der Gesang Menschenmassen, die sich zufällig und vorübergehend in einem gemeinsamen Wegeziele zusammengefunden haben, bei Erreichung desselben fördert, so muss dies noch in viel höherem Masse der Fall sein, wo eine sociale Pflicht sie bei einer wirklichen Arbeit vereint auftreten lässt. Eine solche Pflicht entspringt bei einer sehr grossen Zahl von Völkern aus dem Verhältniss der Dorfnachbarschaft. Bei Feldarbeiten, beim Hausbau und gewissen häuslichen Verrichtungen, die keinen Aufschub erleiden, werden freiwillige Hilfskräfte zur

1) Böhme, Altdeutsches Liederbuch Nr. 186.

2) Böhme a. a. O. Nr. 252—266. Erk und Böhme, Liederhort, Nr. 1592—1614.

3) Böhme, Altdeutsches Liederbuch Nr. 568—570. 573—580. Erk und Böhme, Nr. 2019. 2075 ff. 2082. 2087. 2091. Hauffen, Die Sprachinsel Gottschee, S. 197 f.

Unterstützung von den Nachbarn erbeten; an die Arbeit schliesst sich in der Regel eine festliche Bewirthung im Hause des »Arbeitgebers« an[1]). Beruht diese Bittarbeit bei den gewöhnlichen Dorfgenossen auf Gegenseitigkeit, so wird sie dem Häuptlinge gegenüber leicht zum Dienste oder zur Frohnde, wie sie ähnlich von ihm auch für öffentliche Leistungen in Anspruch genommen wird. Ohnehin ist es einleuchtend, dass von den reicheren Dorfgenossen bei jenen freiwilligen Arbeitsgemeinschaften mehr empfangen als geleistet wird, und dass bei eingetretener Ungleichheit des Grundeigenthums daraus leicht auch diesen gegenüber eine Frohnpflicht entspringen kann.

Wie dem sei, sicherer und wichtiger für unsere Untersuchung ist, dass in vielen Ländern, wo wir der Einrichtung der Bitt- und Frohnarbeit begegnen, dem Gesange eine Rolle zuertheilt ist, die unser höchstes Erstaunen hervorruft. Wir sehen da selbst solche Arbeiten, namentlich bei der Feldbestellung und Ernte, aber auch beim Haus- und Festungsbau, unter dem Einflusse des Gesanges oder sonstiger musikalischer Begleitung sich taktmässig gestalten, bei denen wir es technisch kaum für möglich halten. Es wird zweckmässig sein, zunächst die Zeugnisse dafür zusammenzustellen. Da es sich um eine erste Sammlung handelt, so wird es genügen, den Stoff nach ethnographischen Gesichtspunkten zu ordnen, dabei aber auch den noch wenig bekannten Sitten der Bittarbeit einige Beachtung zu schenken.

---

1) Mehr darüber in meiner Entstehung der Volkswirthschaft, S. 258 ff.

1. Afrikanische Völker.

»Die Bassutos versammeln sich jedes Jahr, um die Felder, welche für den persönlichen Unterhalt ihres Häuptlings und seiner Hauptfrau bestimmt sind, umzugraben und zu säen. Es ist ein merkwürdiger Anblick, wenn bei dieser Gelegenheit Hunderte von Schwarzen in schnurgerader Linie ihre Hacken mit vollkommener Regelmässigkeit zugleich heben und senken. Die Luft erschallt von Gesängen, welche die Arbeiter unterstützen und sie befähigen sollen, Takt zu halten. Der Häuptling macht sich's gewöhnlich zur Pflicht, dabei gegenwärtig zu sein, und sorgt dafür, dass einige fette Ochsen für die Arbeiter geschlachtet und zubereitet werden. Alle Klassen wenden das gleiche Verfahren an, um ihre Arbeiten zu erleichtern und zu beschleunigen; nur beruht dasselbe bei den gewöhnlichen Leuten auf Gegenseitigkeit[1].«

Die den Bassutos verwandten Sotho-Neger haben die gleiche Einrichtung[2]. »Häuptlinge oder reiche Leute bestellen ein Aufgebot von Ackerleuten, welche in Reih und Glied hacken und säen. Zum Tanze wird im Chore gesungen; ebenso bei den im Takte ausgeführten Arbeiten« (vgl. S. 47). Der Berichterstatter theilt zwei dieser Gesänge mit, von denen der erste beim Umhacken des Ackers, der zweite beim Bau eines Vorhofs für den Häuptling gesungen wird.

1) Casalis a. a. O. p. 171; dazu die Illustration. Letztere auch bei G. Gerland, Atlas der Ethnographie (Leipzig 1876), Taf. 22 Nr. 25,

2) Mittheilungen des Missionars K. Endemann in d. Ztsch. f. Ethnologie VI (1874), S. 27. 30. 61. 63.

Nr. 113. (Beim Hacken.)

Ma inama, inama!	Bücke dich, bücke dich!
Oé! ó a inamaloχa;	O, er (sie) richtet sich auf;
Mmaaχŏe ke molói oa thuri.	Seine (ihre) Mutter ist eine Hexe.

Nr. 114. (Baugesang.)

A ĕe ĕa ĕe ĕa ĕe ĕe, ea, ĕe ĕe, ĕa ĕe, a ĕe,
Ea ĕe ĕe, ĕa ĕe ĕe,
Ea ĕe ĕe, ea ĕe ĕe;
Ma. laku a kχoro, é, re aχela kχoši
Re aχela kχoši u. s. w.

Uebersetzung:

Stangen des Hofs, ja, wir bau'n für den Häuptling;
Wir bau'n für den Häuptling u. s. w.

Auch die Zubereitung der Häute wird bei den Bantustämmen durch freiwillige Arbeitsgemeinschaften besorgt. Ueber das dabei geübte Verfahren liegen mehrere ausführliche Beschreibungen vor[1]). Ich setze die lustige Schilderung des französischen Missionars Casalis hierher: »Ein ungewöhnlicher Lärm ruft uns in das Dorf zurück; es ist ein vielstimmiges Grunzen und Glucksen, vermischt mit schrillen Schreien, deren Misstöne einem vollkommenen Rhythmus untergeordnet sind. Man meint einen Chor von Bären, Wildschweinen und Affen zu hören. Dieser ganze Heidenlärm hat zum Mittelpunkt eine Ochsenhaut, welche weich genug gemacht werden soll, um sich dem Körper eines Zweifüsslers anzuschmiegen. Ein Dutzend Männer in hockender Stellung fassen sie bald hier, bald da an, reiben sie zwischen ihren

1) Endemann a. a. O., S. 26. — Holub, Sieben Jahre in Südafrika II, S. 378. — Casalis, S. 140 ff. Vgl. auch oben S. 47, Anm. 2.

Händen, quetschen, kneten sie mit solcher Schnelligkeit, theilen ihr so seltsame Bewegungen mit, dass sie sich unter der Misshandlung, die ihr widerfährt, zu beleben scheint. Jede Kraftäusserung, jede Drehung ist begleitet von einem jener seltsamen Töne, von denen wir uns keine Rechenschaft geben können; je mehr das Werk vorschreitet, um so mehr nehmen sie an Kraft und Schnelligkeit zu: bald steigern sie sich zu wahrer Raserei. Der Lärm, die hinreissende Gewalt des Rhythmus scheinen den Arbeitern den Verstand zu benehmen; die Einen drücken ihrem Rücken die anmuthigen Bewegungen der Gazelle auf, andere stürzen sich mit der Wuth des Löwen auf ihre Beute, noch andere ergötzen sich mit den Enden der Haut wie die Katze mit einer Maus. Plötzlich hört der Lärm auf; der Mantel ist so weich wie ein Handschuh; man trägt ihn mit einem Triumphgeschrei davon, und die Lärmmacher stärken sich an einigen Krügen Bier, der einzigen Belohnung, welche sie erwarten.«

Man denkt sich nichts Sonderliches dabei, wenn man bei Pausanias liest, dass Messene unter böotischem und argivischem Flötenspiele erbaut und befestigt worden sei, oder wenn Plutarch erzählt, dass Lysander die Mauern von Athen unter Musikbegleitung habe niederreissen lassen. In vorgeschritteneren Theilen Afrikas herrscht nun aber heute noch die gleiche Sitte, speziell im westlichen Sudan. Ein Reisender[1]) erzählt: »Die Städte und Niederlassungen, welche wir auf unserem Wege passierten, waren zum Schutze gegen äussere Feinde mit Wall und Graben

1) STAUDINGER, Im Herzen der Haussaländer, S. 238.

umgeben. Die Mauern befanden sich meist in gutem Zustande. Wo dies nicht der Fall war, arbeiteten Freie und Sklaven unter dem belebenden Schalle der Trommel und Aufsicht mehrerer Grossen an der Ausbesserung der Schäden.« Ein anderer[1]) berichtet: »Vor dem Hause des Kaiga-ma war grosse Musik, um die Leute anzufeuern, die an der Stadtmauer arbeiteten, welche der Sultan beträchtlich erhöhen liess. Die Musik bestand aus zwei Arten Harfen mit fünf Saiten, die mit den Händen gegriffen wurden, aus zwei langen hölzernen Trompeten, die abwechselnd geblasen wurden, aus einer kleinen, mit Leder überzogenen Kürbisschale, in welcher kleine Steinchen waren, endlich aus einer grossen Trommel. Man kann sich denken, welche Musik aus diesen Instrumenten in ihrem Zusammenwirken hervorging. Ein Greis sass daneben und begleitete diesen Höllenlärm mit einem Liede.«

Die Franzosen haben sich beim Bau der Eisenbahn, welche den Senegal mit dem Niger verbinden soll, diese Sitte nutzbar gemacht, indem sie den schwarzen Eingeborenen, die sie bei den Erdarbeiten beschäftigen, eine Bande ihrer heimischen Spielleute beigeben, die durch ihre Musik und ihren Gesang die grabenden und schaufelnden Landsleute zu unterhalten haben. Die letzteren sollen, wenn man dem Berichterstatter einer Pariser illustrierten Zeitung[2]) glauben darf, mit derselben feurigen Phantasie, mit der sie früher die Räubereien und Blutthaten ihres

1) G. Rohlfs in Petermann's Mitth., Erg.-Heft 34, S. 15.

2) L'Illustration Nr. 2929 (15. April 1899), S. 236 f., mit Abbildung, auf der zwei Männer mit Saiteninstrumenten und einer mit der Flöte zu sehen sind.

Häuptlings Samory besangen, jetzt die Lokomotive, den Schienenweg und die wunderbare Schnelligkeit des modernen Verkehrs preisen.

2. Chinesen und andere Ostasiaten.

Den zuletzt erwähnten Gebrauch hatten auch die Chinesen und übten ihn bei ihren Staatsfrohnden in grosser Ausdehnung. A. Conrady theilt mir darüber folgendes mit: »Die Chinesen, die sich überhaupt des Werthes rhythmischer Begleitung der Arbeit wohl bewusst waren, gebrauchten schon in sehr alter Zeit die Trommel oder Pauke (und zwar eine besondere Art von 12 Fuss Länge, die Kaō-kù), um die staatlichen Frohnarbeiten zu regulieren, zu denen u. A. die grossen Jagden, der Deich-, Stadtmauer- und Palastbau gehörten. Der älteste Beleg dafür ist wohl eine Vorschrift des Ritualbuches Ċeu-li (vom Ende des 12. Jahrh. v. Chr.)[1]; sie lautet: ì kaō-kù kù yik-ssĭ »mit der Kaō-ku feuert man die Frohnarbeiten an.« Sie wird zwar nur auf die Jagdfrohnden bezogen[2], aber wohl irrthümlich; denn mehrere andere Zeugnisse beweisen, dass man sie bei allen Frohnarbeiten angewendet hat. So sagt das Sung-shu (5. Jahr. n. Chr.)[3] geradezu: »Bei allen strategischen Unternehmungen und Frohnarbeiten schlägt man sie (die kaō-kù); heutzutage nennt man das hià-kaō«, und ein Beispiel ihres Gebrauches bei den Baufrohnden giebt folgende Strophe aus

1) Ċeu-li K. III fol. 32ᵃ.

2) In einem mir nicht zugänglichen Commentar, dem E. Biot, Le Tcheou-li I, 265 folgt.

3) Nach dem Pei-wen-yün-fu s. v. kaō, hià-kaō.

einem ebenfalls noch vom Ende des 12. vorchristlichen Jahrhunderts stammenden Liede des Shi-king[1]), die zugleich ein anschauliches Bild des Treibens bei einem Palastbau giebt:

kiŭ čī žîng-žîng,	»Lehm schleppten ganze Scharen her,
tok čī kuāng-kuāng,	und warfen ein und lärmten sehr,
čuk čī tēng-tēng,	und stampften fest, wie Der so Der,
siok čī p'êng-p'êng,	und putzten glatt die Kreuz und Quer.
pek tù kiāi hīng,	Manch' Hundert Wänd' erstand umher.
kaō-kù fut šíng.	Die Grosspauk' überklang's nicht mehr.[2])

Bei diesen Frohnarbeiten scheint man auch gesungen zu haben. Eigentliche Taktlieder sind mir allerdings nicht bekannt; aber man darf wohl die beiden folgenden Lieder hierherziehen, die das Tso-čuen überliefert hat[3]). Sie sind von Arbeitern

---

1) III, 1, III, 6 (v. STRAUSS, Shi-king S. 396).

2) Wörtlich: »Sie brachten die Erde in Körben alle; sie warfen sie in die Rahmen unter Rufen; sie stampften sie tēng-tēng; die Mauer klang p'êng-p'êng (wenn man daran klopfte, um sie auf ihre Festigkeit zu prüfen); fünftausend Ellen (Mauer) stiegen gleichzeitig empor, (sodass) die kaō-kù nicht übertönen konnte« (das Geräusch der emsig und freudig Arbeitenden). — Die Commentare citieren dazu jene Stelle aus dem Čeu-li, und einer bemerkt (mit charakteristischer Umkehrung des Sachverhalts): »Die Leute des Alterthums wollten nicht, dass das Volk bei den Frohnarbeiten zu hastig und eifrig sei; deshalb gebrauchten sie die grosse Trommel (kaō-kù), um grössere Langsamkeit zu erzielen«, und ein Anderer: »Durch die Frohnarbeiten strengte man das Volk an; deshalb wollte man seine Arbeit verlangsamen, indem man sie (taktmässig) regulierte.« Immerhin kommen aber beide darauf hinaus, dass die Trommel dazu da war, den Takt der Arbeit anzugeben, wie sie das nach der Vorschrift des Čeu-li (K. III fol. 31a), auch bei der Musik zu thun hatte.

3) J. LEGGE, Chin. Class. V, 1, 289; V, 2, 475 u. IV, 1, Proleg. 20, 21.

an Staatsbauten gesungen worden und offenbar Improvisationen.

Das erste stammt vom J. 745 v. Chr. und verspottet den Feldherrn Hoa Yuen, der aus einer verlorenen Schlacht wohlbehalten zurückgekehrt war und dann die Oberaufsicht über ihre Arbeit hatte. Es lautet:

Nr. 115.

Č'îng-čè ngēu yuet:	Die Bauleute sangen;
Hàn k'î muk,	Mit glotzenden Augen
pō k'î fuk,	und dickem Bauch,
k'í kiap rî fuk.	aber ohne sein Büffelkoller kam er zurück.
iŭ sāi, iŭ sāi,	Seinen Bart hat er noch, seinen Bart hat er noch,
k'í kiap fuk lâi!	aber sein Koller wegwarf er doch!
	Hoa Yuen antwortete:
Niên tsek yèu p'î,	Die Ochsen haben Felle,
sī-ssí šáng tō,	Rhinocerosse giebt's noch viel,
k'í kiap tsek nō?	was schadet's denn, dass ich mein Koller wegwarf?
Yik-žîn yuet:	Einer der Frohnarbeiter sagte:
Ts'ûng k'î yeù p'î,	Mögen sie auch noch Felle haben,
tān ts'it ˇok-hô?	aber wo ist die rote Bemalung?

Das zweite Lied, vom J. 633 v. Chr., ist eine Beschwerde der Arbeiter, dass sie gegen das Herkommen in der Zeit ihrer Feldarbeiten bei einem Thurmbau frohnen müssen; der Mann, von dem sie Hülfe erwarten, ist ein Beamter, der dem Fürsten von dieser Anordnung abgerathen hatte.

Nr. 116.

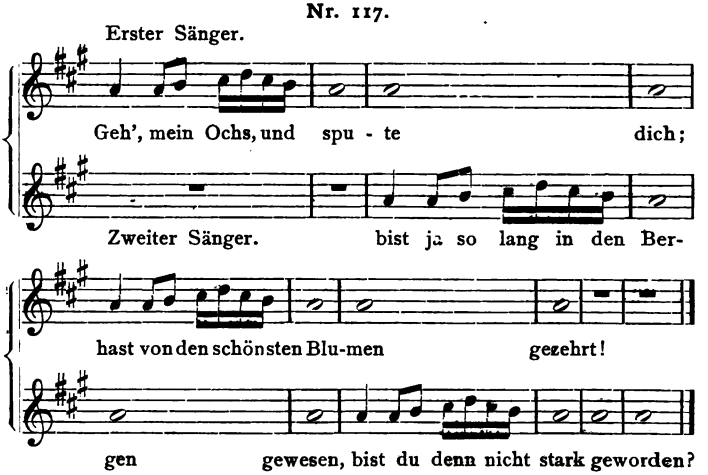
Tsik-mên čī sik	Der Weisse am Tsih-Thor
šit hīng ngò yik;	Legt' auf uns diese Frohn!
yip-čūng čī k'îm	Der Schwarze am Markte,
šit wéi ngò sīm.	Der brächt' uns davon.

Auch bei Feldarbeiten, die in Gemeinschaft ausgeführt werden, ist der Arbeitsgesang aus Ostasien mehrfach bezeugt. Im westlichen China sah ein neuerer Reisender[1]) »auf den Paddyfeldern häufig zwanzig und mehr Männer und Knaben in einer Reihe vorrücken, fast knietief in Schlamm und Wasser, indem sie mit ihren Zehen das Unkraut von den Wurzeln der jungen Schösslinge entfernten und die letzteren in den Grund festtraten. Ein rauschender Chorgesang begleitete unablässig diese Arbeit.« Die Tibetaner haben eine besondere Art von Volksgesang, die sie Thongskad oder Pfluggesang nennen. »Er wird besonders bei Feldarbeiten ausgeführt. Doch kommt er auch beim Tragen von Lasten zur Verwendung, und hat auch, je nach der Arbeit, verschiedene Benennungen. So z. B. heisst er auch Slaso, Erleichterung. Da die Ausführenden fast immer ganz ungebildete Leute sind, kann man von ihren Improvisationen nicht viel erwarten, und in der That zeigen die Verse, wenn der Melodie entkleidet, nicht die geringste Spur von Kunstleistung. .... Der Thongskad wie der Slaso werden nur selten von einem Einzelnen zur Ausführung gebracht; fast immer betheiligen sich zwei Leute oder zwei Gruppen von Leuten am Gesang, und ein Wechselgesang tritt in die Erscheinung. Aus dem folgenden Beispiel, welches eine der gewöhnlichsten Thongskad-Melodien enthält, ist klar ersichtlich, dass darin die ersten Versuche zu einer künstlerischen Formierung der

1) ALEXANDER HOSIE, Three years in western China (London 1890), S. 165 f.; vgl. BRIDGMAN im Journal of the North China branch of the Royal Asiatic Society, III (1859), p. 285.

Musik hervortreten. Es ist die erste grobe Anwendung vom Kontrapunkte. Man kennt ja hier, wie es auch im älteren Europa der Fall war, keine andere Begleitung volksthümlicher Weisen, als das Aushalten des tiefen Grundtones oder Accords. Man denke nur an den Dudelsack und die Begleitsaiten indischer Instrumente. Um nun diesen Grund- oder Begleitton zu schaffen, hielt immer einer der Sänger den Endton seiner Zeile aus, während sein Kamerad neu einsetzte.«[1])

Nr. 117.



Geh', mein Ochs, und spute dich!
Bist ja so lang in den Bergen gewesen,
Hast Tag für Tag von den schönsten Blumen gezehrt;
Bist du denn nicht stark geworden?
Komm, vorwärts nun!
Du bist ja doch wie des Tigers Kind;
Dem Löwen gleichst du an Kraft;
Zieh' doch den leichten Pflug!

1) H. Franke im »Globus« Bd. LXXV, S. 238 ff. Vgl. unten Nr. 142.

Diese Strophe enthält nach der Aussage des Herausgebers die Grundgedanken, welche in den meisten »Pfluggesängen« wiederkehren und in die sich die Improvisationen einfügen.

In Kaschmir wird das Setzen der Safran-Zwiebel »unter langgezogenen melancholischen, aber nicht unschönen Gesängen« vollzogen[1]), und auch bei den indischen Bergstämmen an der Grenze Barma's werden die meisten Arbeiten in der bei ihnen üblichen Waldfeldwirthschaft (joom) mit Gesang begleitet[2]). Endlich beobachtete Jacobsen[3]) auf der Banda-Insel Kissar die Art, wie die Eingeborenen den schwarzen Boden für die Bestellung vorbereiteten. »Wir sahen sie in langen Reihen neben einander stehen und hörten weithin ihren Gesang. Sobald das Stichwort fiel, wendeten sie mit einem höchst dürftigen Pfahl, der unserm Brecheisen ähnelt, die Erde um, gewiss eine mühselige Art von Pflügen. Ein Aufseher schien diese Frohnarbeit zu leiten. Die Leute waren nur mit einem Schamgurt und einem schlechten Hute bekleidet. Ersteres Kleidungsstück hatte aber auch, wie uns gesagt wurde, den Zweck, durch feste Schnürung das Hungergefühl zu dämpfen — eine sinnige Massregel, die Arbeitszeit nicht durch Frühstückspausen zu verkürzen. Allenthalben hallte das monotone Singen über die Felder.«

---

1) Ehlers, An indischen Fürstenhöfen (Berlin 1894), I, S. 128.

2) Lewin, Wild races of South-eastern India, p. 31 ff. 123 ff. 188. Freiwillige Arbeitsgemeinschaft bei der Ernte: S. 145 f. 204 f. Frohnden für den Dorfvorsteher: S. 252.

3) Reise in die Inselwelt des Banda-Meeres, S. 117 f. — Auf Borneo geschieht der Hausbau durch Bittarbeit mit Gongbegleitung: Journal of the Anthropological Institute of Gr. Br. XXIII, S. 161.

3. Georgier.

Viel tiefer als die dürftigen Notizen der Reisenden führen uns in diese Dinge ein die Mittheilungen eines meiner Hörer, Herrn stud. cam. Ph. Gogitschayschwili, der in seiner Heimat sie selbst erlebt und seine Beobachtungen noch durch Anfragen bei seinen Landsleuten ergänzt hat. Sie beziehen sich auf Georgien, wo noch heute die Bittarbeit sehr häufig vorkommt. »Letztere besteht darin, dass sich auf Einladung die näheren und entfernteren Nachbarn vereinigen und die nöthigen Arbeiten für den, der sie eingeladen hat, unentgeltlich verrichten. Besonders sind es solche Arbeiten, welche keinen Aufschub dulden, z. B. die Weinlese, das Säen des Mais, das Reinigen desselben von Unkraut durch Hacken, das Einernten des Mais und das Schälen der Kolben, das Säen und Schneiden des Waizens, das Fällen des Holzes und die Abfuhr desselben aus dem Walde. Der Wirth, für den die Arbeit verrichtet wird, giebt den Helfern zweimal des Tages ein warmes Essen, das von den Frauen auf das Feld gebracht wird: Vormittags gegen 11 und Nachmittags zwischen 3 und 4 Uhr. Mit dem Untergange der Sonne wird die Arbeit eingestellt, und man zieht unter Gesang nach dem Hause des Wirthes, wo noch ein gemeinsames Abendessen eingenommen wird. Dass der Gastgeber schon aus Furcht vor übler Nachrede bestrebt ist, dabei sein Bestes zu leisten, braucht kaum hervorgehoben zu werden. Wein wird zwar zu jeder Mahlzeit getrunken; aber Völlerei kommt bei diesen Gelegenheiten nur höchst selten vor. Nach dem Abendessen gehen die Helfer mit ihren Hacken, oder was

sie sonst an Arbeitsgerät haben, in ihre Häuser heim.«

»Die Arbeiten auf dem Felde werden in der Regel unter Gesang ausgeführt; ja es giebt einige Verrichtungen, mit denen der Gesang immer verbunden ist. Dazu gehört vor allem das Hacken des Mais. In ganz Westgeorgien (Imerethi) wird vorzugsweise Mais gebaut. Er wird zweimal in verschiedenen Zeiträumen vom Unkraut gereinigt. Die Bittarbeit nennt man georgisch Nadi und den Gesang, der bei derselben (besonders aber bei der Hackarbeit auf den Maisfeldern) gesungen wird, Naduri. Naduri wird sehr laut und kräftig gesungen, sodass man ihn sehr weit hören kann. Der französische Reisende GAMBA, der in den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts Georgien bereist hat, fragt erstaunt, wie die Lungen dieser Leute einen solchen Gesang und dazu eine so schwere Arbeit so lange Zeit aushalten könnten.[1]) Der ganze Gesang besteht aus sinnlosen Ausrufen wie »io opa, opapa opa, io opa, io io, opa io«; ein eigentlicher Liedertext ist dabei gewöhnlich nicht vorhanden. Man fängt in der Regel mit einem langsamen Tempo an, sodass der Gesangsrhythmus mit der Bewegung der Hacken bei gewöhnlicher Kraftanstrengung übereinstimmt. Aber je weiter man kommt, um so

1) Voyage dans la Russie méridionale (Paris 1826) I, p. 287; A l'époque de la moisson et de la vendange, leurs filles et leurs femmes rivalisent avec les hommes d'ardeur pour le travail, et ce travail est toujours animé par un chant et des cris qui les excitent les uns les autres. J'ai été témoin de leur émulation et j'ai eu de la peine à concevoir comment leur corps, et surtout leur poitrine, ne se ressentoient pas d'une double fatigue si longtemps prolongée.

schneller wird der Gesang und zugleich um so lebendiger und rascher die Arbeit. Die letztere ist ziemlich anstrengend; aber die Arbeiter merken während des Gesangs keine Müdigkeit. Ich habe bestimmt beobachtet, dass am Ende des Gesangs viel rascher gearbeitet wird, als am Anfang. Freilich ist es unmöglich, eine solche Anstrengung lange Zeit auszuhalten, und wenn der Gesang die höchste Schnelligkeit erreicht hat, hört er auf. Es folgt eine bald kürzere, bald längere Pause, während welcher mit gewöhnlicher Schnelligkeit gearbeitet wird, oder vielleicht etwas langsamer als gewöhnlich, bis der Gesang von neuem anhebt.«

Von den drei nachfolgenden beim Maishacken üblichen Naduri versucht der erste den ganzen Verlauf des Gesangs und damit der Arbeit zu veranschaulichen. Die gesamte Arbeitsgesellschaft hat man sich für den Gesang in zwei Gruppen oder Chöre getheilt zu denken. Zuerst singt die erste Gruppe dreistimmig eine Zeile (A), jede Stimme mit verschiedener Artikulation. Dann wiederholt die andere Gruppe diese Zeile in der gleichen Weise. Hierauf singt etwas rascher der erste Theil der Sänger die zweite Zeile (B) mit neuer Artikulation für jede Stimme; nachher der zweite Theil dasselbe, und so die fünf Zeilen (A — E) hindurch, die ebenso viele Schnelligkeitsgrade der Arbeit bezeichnen. Nun wird im allgemeinen Chor gesungen, entweder die Artikulation E oder die kleine Liedstrophe, worauf noch drei Doppelzeilen (F — H) mit blosser Artikulation von je einem Halbchor vorgetragen werden.

Nr. 118. (Imerethi, speciell in Guria.)

Erster Halbchor:

A { I. Stimme: Hoaa, oaa, ioa, haa, hooa!
II. „ O, io, io, io, io, io, io!
III. „ Jo, o o o o o, io o o o o o!

Wiederholt vom zweiten Halbchor.

B { I. Stimme: Oii, oa, ha, ha, ha, hoa!
II. „ Jo, io, io, io, io, io, io, io!
III. „ Joo, ioo, ioo, ioo, ioo, ioo!

C { I. Stimme: Ei, oaa, hoaa, hoa!
II. „ Jo, io, io, io, io!
III. „ Jooo, iooo, iooo!

D { I. Stimme: He, he, he, heaa, ooo!
II. „ Jo, io, io, io, io, io!
III. „ Jo, o o o o o o o o o!

Alle zusammen:

E { I. Stimme: Odilei, oida, odilei oida!
II. „ Jo, io, io, uo, io, uo!
III. „ Jo, io, io, io, io, io!

Statt der Artikulation singt auch wohl die II. Stimme im Falsett folgende Strophe, während die andern beiden Stimmen ihr Jodeln fortsetzen:

Aba, Nado, mogwechmare!	Wohlauf, Nadi, hilf uns!
Da mouswith thochi tschkhara!	Rührt die Hacken schnell!
Napirebi gawitanoth,	Machen wir die Furchen fertig,
Thorem msei gadiara.	Sonne sinkt sonst schnell hinab.

F { I. Stimme: Ei, oa, aai, ooo, ioo, eio, ioopa!
II. „ Obaw delaw, obaw delaw, obaw delaw!
III. „ O, o o o o o o o o o o . . .

Schneller:

G { I. Stimme: Jo, io, io, io, io, io, io, io, io, io!
II. „ Jo, io, io, io, io, io, io, io, io, io!
III. „ O o o o o o o o o o!

Sehr schnell:

I. Stimme: Jo, io, opa, io, io, io, io, io, io, io, io!

II. „ Opa, opa, io, opa, nela [1]), nela, nela!

III. „ O o o o o o o o o o o o o o o!

Nr. 119. (Kharthli und Kachethi.)

Langsam.

(2. Stimme beginnt.)

1. Stimme.
2. Stimme.
3. Stimme.

Wthoch-noth da wthoch-noth-ssi-min-di,
Ha-cken, ha-cken wir den Mais,

(1. Stimme.)

mer-me ka-nis mkaz mo-wa-o. he - - - ri-la-lo-
Später kommt des Mä-hens Stunde.

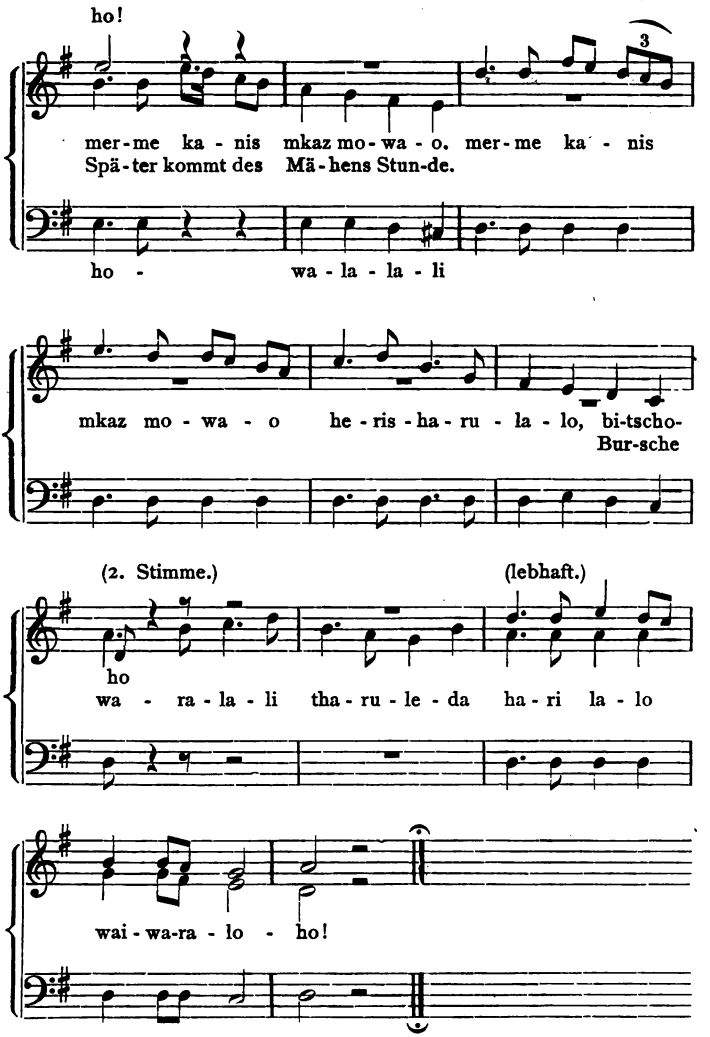
he, he

wthoch-noth-ssi-min-di,

- Wthoch-noth da wthoch-noth ssi-min-di da
Ha-cken, ha-cken wir den Mais,

wa-la-la-li - wthoch-noth ssi-min-di

1) langsam!


ho!
3
mer-me ka-nis mkaz mo-wa-o. mer-me ka-nis
Spä-ter kommt des Mä-hens Stun-de.
ho - wa-la-la-li
mkaz mo-wa-o he-ris-ha-ru-la-lo, bi-tscho-
Bur-sche
(2. Stimme.)
(lebhaft.)
ho
wa - ra-la-li tha-ru-le-da ha-ri la-lo
wai-wa-ra-lo - ho!

Nr. 120. (Kachethi.[1])

1. Ssimindsa thochna dawuzkoth,
Erthchmath dawdsachoth muschuri,
Egeb maschin dagwawizkdes,
Rom glechni warth ubeduri.
Bitschebo, waris warale waralali araleo!

2. Marto tschwenthwis ar wmuschaobth,
S'chwissiz gwmarthebs ssamsachuri,
Batoni gwkaws, warth ssazkali,
Upatrono, ubeduri! etc.

3. Kwela thawschi gwitschatschunebs,
Garesche da schinauri;
Zchelsa mizas uchwad albobs
Ophli tschwengan monazuri etc.

4. Tschwenis dschaphith monakwani
S'chwasthan midis ssasrdo puri.
Schin zolschwils schimschili gwiklaws,
Magram win miugdos kuri? etc.

5. Mathsa Ssasrdos s'chwa itazebs,
Stiris zoli medsudsuri,
Schimschilisgan rdse uschreba,
Dtziwis schwili ussussuri! etc.

Uebersetzung.

1. Rein'gen wir den Mais von Unkraut,
Singen all das Lied der Arbeit!
Dann vielleicht wir auch vergessen,
Dass wir sind armsel'ge Bauern.
Burschen! waris warale waralali araleo;

2. Nicht für uns nur sind wir thätig,
Andern sind wir Dienste schuldig!

---

1) Das Lied findet sich auch in einer georgischen Liedersammlung, die unter dem Titel Ssalamuri (Flöte) mit Noten von S. J. Tschchikwadse, Tiflis 1896, erschienen ist (Nr. 26).

Herren haben wir, wir Armen,
Wir sind elend und unglücklich. etc.

3. Jedermann schlägt auf den Kopf uns,
Der Einheim'sche wie der Fremde;
Unser Schweiss erweicht die Erde,
Heiss uns von der Stirne tropfend. etc.

4. Unsrer Hände Werk, der Waizen,
Unsre Nahrung geht zu Andern.
Weib und Kind zu Hause hungern;
Aber wer soll für sie sorgen? etc.

5. Ihre Nahrung nimmt ein Andrer;
Thränen weint die junge Mutter;
Ihre Brust versiegt vom Hunger,
Und es schreit der schwache Säugling. etc.

Dieser ergreifende Gesang stammt ohne Zweifel noch aus der Zeit der Leibeigenschaft. Auf die heutige Bittarbeit passt er nicht, scheint aber noch immer dabei gesungen zu werden — ein Beweis, dass in den Augen des Volkes sich äusserlich die Frohnarbeit von der nachbarlichen Hilfeleistung wenig unterscheidet. Aus derselben Zeit scheinen zwei kleinere Naduri erhalten zu sein, die keiner bestimmten Arbeitsart zugeschrieben werden und die ich hier anschliesse. Beide kommen aus Ostgeorgien.[1]) Der erste ist ein gewöhnlicher Stossseufzer; sein Schwerpunkt liegt im Refrain. Der zweite schildert, wie der Arme glaubt, dass der Reiche über ihn denke. Mais essen in Ostgeorgien nur die armen Leute, »Maisesser« ist geradezu ein Schimpfwort.

1) Ssalamuri Nr. 28 und 16.

Nr. 121.

Muscha unda muschaobdesso.
Der Arbeiter muss viel arbeiten.
Ari arale, ari araleo!

Nr. 122.

Ssazkalsa kazsa win miszems	Wer wird Wein den Armen geben
Aghebis ghames ghwinossa?	An dem Vorabend der Fasten?
Tschadi tschamos da zkali swas,	Mais muss (er) essen, Wasser [trinken,
Dazwes da daidsinossa?	Niederlegen sich und schlafen.

Von den Gesängen beim Maishacken unterscheiden sich diejenigen bei der Waizenernte und beim Grasmähen nur dadurch, dass eine successive Beschleunigung des Gesangs- und Arbeitstempos hier nicht wahrzunehmen ist. Beide Arbeiten werden mit der Sichel ausgeführt. Die Sense zum Grasmähen hat erst vor noch nicht langer Zeit in Georgien Eingang gefunden und ist noch jetzt keineswegs allgemein verbreitet. »Bei der Waizenernte steht auf jeder Furche ein Arbeiter, in der Mitte der Reihe der Vorarbeiter. Dieser ist zugleich der beste Schnitter. Er hebt den Gesang an und giebt durch ihn das Kommando. Der Gesang lässt sich als Rhythmus gebend für die Arbeit ansehen. Der Vorarbeiter (Erste) beginnt ihn mit einem lauten: »Hoop!«; die Andern wiederholen: »Hoop!«. Dann singt der Vorarbeiter einen Vers des Liedes (z. B. von Nr. 124: »Du, Bursche, Asamburier!«). Das wiederholen die Andern. Der Vorarbeiter singt dann wieder »Hoop!« und die Andern desgleichen. Hierauf folgt die Fortsetzung des Liedes (»Es klang so weit die Stimme dein«) und wieder »Hoop! hoop!« Das »Hoop« wird

bis zu viermal wiederholt.[1]) »Bei jedem »Hoop« oder einer ihm entsprechenden Zeile des Liedes führt der Schnitter eine Bewegung mit der Sichel aus und behält dabei den geschnittenen Waizen so lange in der linken Hand, bis diese ihn nicht mehr halten kann. Dann wird er auf die Erde gelegt und später von den hinterher kommenden Arbeitern in Garben gebunden.« Sind die Sicheln stumpf geworden, so macht man eine Pause. Es werden die Wetzsteine hervorgeholt, und das Schleifen geschieht wieder taktmässig unter Begleitung eines besonderen Gesanges, der unter Nr. 125 abgedruckt ist.

Nr. 123. (Ostgeorgien.)

1. Bidscho, puri schemossula,
Ghelaws, bsinaws okhrospherad.
Aralale waralali, aralale eri ereloo!

1. Waizenernte ist's, ihr Burschen;
Golden wogt und blitzt der Acker.
Aralale waralali, aralale eri ereloo!

2. Uphlis thwali schig trialebs,
Modith nacheth, thu ar gdscherath! etc.

2. Gottes Segen liegt darinnen,
Kommt und seht, wenn ihr's nicht glaubet! etc.

3. Schig nu tschawtzwawth, zodwa aris,
Nu gawchdebith tschwen ghwthis mterad. etc.

3. Stehn ihn lassen wäre Sünde!
Das macht' uns zu Gottes-Feinden. etc.

4. Namglebs piri gawulessoth!
Gadawikhzeth mthlath ssimgherath. etc.

4. Lasset uns die Sichel schärfen!
Dann gehn auf wir im Gesange.

---

1) Richtiger wäre vielleicht zu sagen, dass die Worte des Liedes nicht gesungen, sondern gesprochen werden, ein ganzer Vers ziemlich so schnell wie ein »Hoop« allein.

5. Moimko da gailetzá,
Dailoza scheni chwawi! etc.

5. Schon gemäht ist und gedroschen,
Deine Fülle sei gesegnet. etc.

6. Marzwali hgaws schindis kurkas,
Ssathesle da dassaphkhwawi. etc.

6. Körner gross wie Mispelsteine,
Saatgut und zum Mahlen Körner! etc.

7. Kwelas ekwis dschars, dschamaaths,
Ekurthcheba mkwdars ssaphlawi. etc.

7. Allen wird es voll genügen,
Auch dem Toten[1]) wird sein Antheil. etc.

8. Dschalabobaz Gamodsgheba,
Ar mogikwdes tschemi thawi,
Aralale waralali, aralale eri ereloo!

8. Satt wird die Familie werden,
Ich schwör' es bei meiner Seele.
Aralale waralali, aralali eri ereloo!

Nr. 124. Karthli und Kachethi.)

1. Schen, bidscho, Asamburelo,
Scheni chma tschamodioda.

Scheni namglissa dschriali
Zkal gaghma gamodioda.

1. Du, Bursche, Asamburier[2]),
Es klang so weit die Stimme dein,
Und deiner Sichel Klirren hat
Jenseit des Flusses man gehört.

2. Asambureli momkali
Me mowkal Utharelmao.
»Arza schen mohkal, arza me,
Mindorma mohkla gdselmao.«

2. Den Schnitter aus Asamburi
Hab' ich Utharier[2]) ausgestochen.
»Nicht du, nicht ich besiegte ihn,
Das lange Feld ermüd(e)te ihn«.

3. Zkal gaghmaurma gogoma
Tschikhila dagwikhnia tschwen.

3. Vom andern Ufer gab die Maid
Ein Zeichen mit dem Schleier.

---

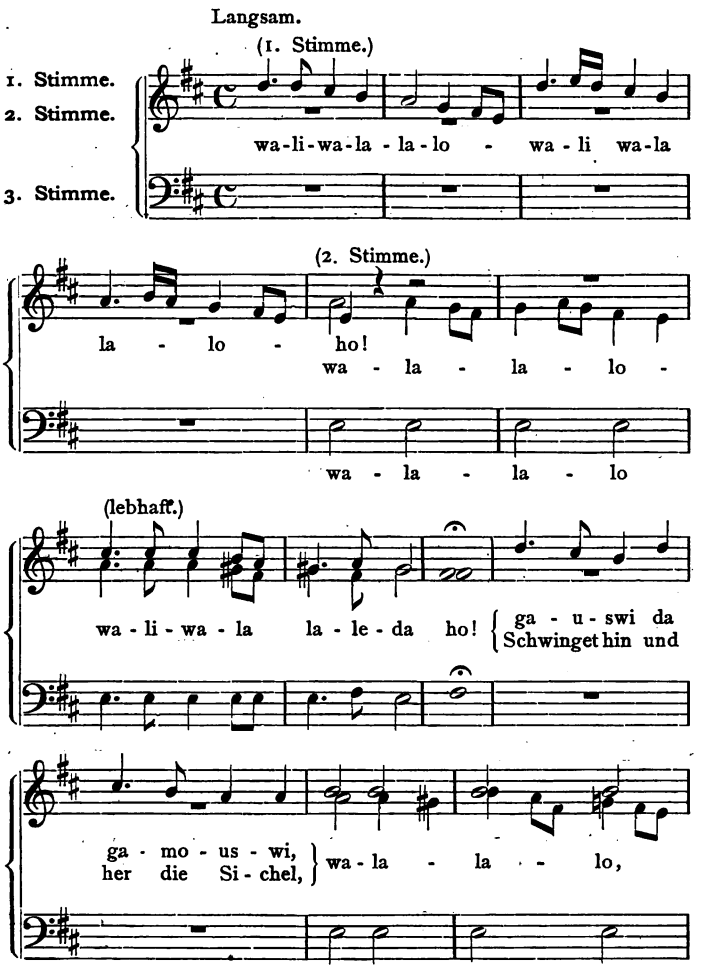
1) Bezieht sich auf die Sitte, auch den Verstorbenen an gewissen Feiertagen (besonders Weihnachten, Ostern, Mariae Himmelfahrt) einen Antheil von den Speisen zu bringen, der am Grabe niedergelegt wird, nachdem er vom Popen geweiht worden ist. Diese Spenden fallen dann z. Th. dem Geistlichen, z. Th. den Armen zu.

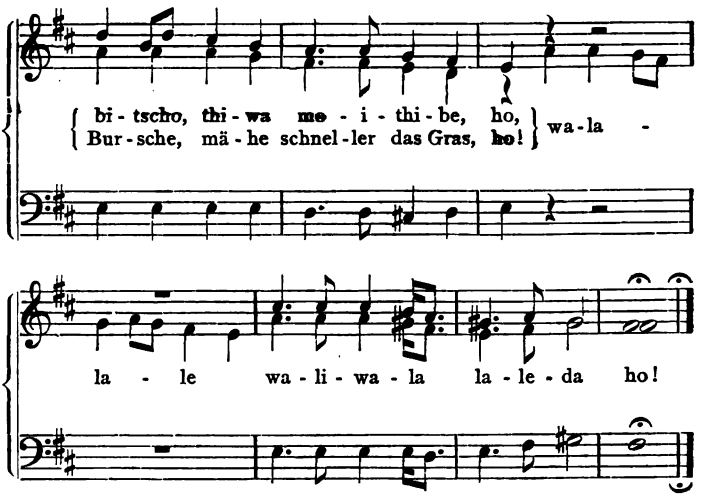
2) Asamburi und Uthari, Landschaften in Ostgeorgien.

Is ikhith mohkla ssurwilma, Tschwen akheth zagwakhzia tschwen.

Die Sehnsucht tödtete sie dort, Und uns drückt hier sie nieder.

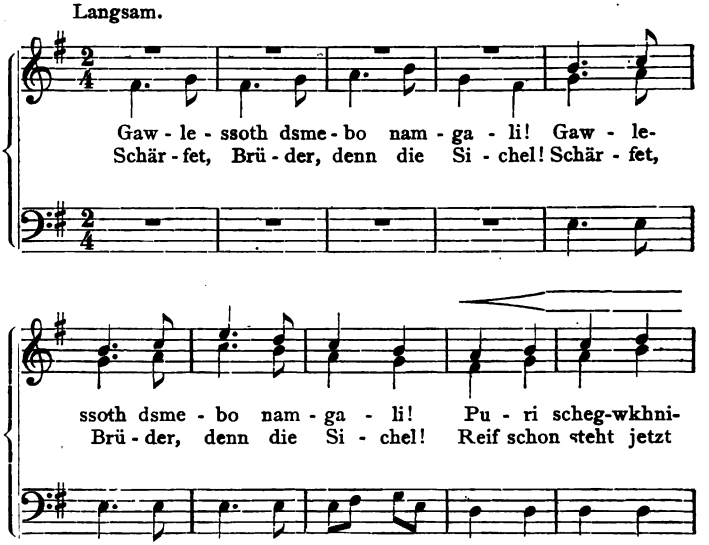
Nr. 125. (Kharthli.)

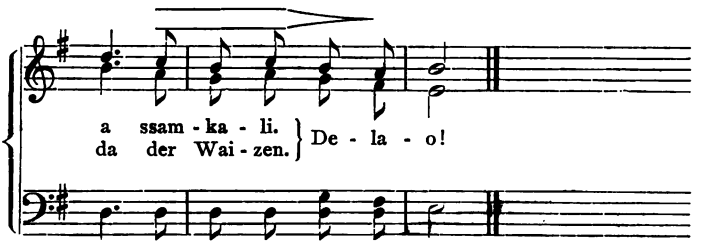




Nr. 126. (Ostgeorgien.)

Langsam.





1. |: Gawlessoth, dsmebo, namgali! :|
Puri schegwkhnia ssamkali.
Delao!

1. |: Schärfet, Brüder, denn die Sichel! :|
Reif schon steht jetzt da der Waizen.
Delao!

2. |: Dscher hopum dawagugunoth,:|
Da mere hariarali!

2. |: Wollen nun erst »Hopum« singen, :|
Dann auch lustig »Hariarali«!

3. |: Wera hchedaw tschwens methaurs, :|
Rogora chtis, guli uchurs.

3. |: Sieh doch heute unsern Ersten, :|
Wie er springt mit heissen Wangen,

4. |: Ra ſsiamith da ſsicharbith :|
Schehkurebs damziphebuls purs!

4. |: Und wie er mit Lust und Freuden :|
Auf die reiche Ernte schauet!

5. |: Methauro, dagwazale, :|
Dscher es kanzi gamozale!

5. |: Gieb uns, Erster, Zeit zum Trinken, :|
Trink zuerst aus diesem Horne!

6. |: Mere gnachaw, raz bidschi char, :|
Namgali daatriale.

6. |: Wollen sehn, was du für'n Bursche :|
Und wie du die Sichel schwingest.

Ausser bei den hier genannten Arbeiten wird auch beim Säen gesungen. Improvisationen werden häufig in die Gesänge eingefügt, besonders um vorbeigehende Mädchen zu necken.

4. Südslaven.

Bei den Serben heisst die Bittarbeit Moba, in einigen Gegenden auch Pomoć (Hilfe), bei den Bulgaren Tluka oder Tlaka. Sie wird in Anspruch genommen beim Hausbau, bei der Getreideernte, beim Pflügen, seltener beim Grasmähen, Maishacken, der Pflaumenernte, der Weinlese, manchmal auch beim Spinnen und Weben. Oft wählt man dafür Familienfeiertage aus, an welchen die erbetenen freiwilligen Hilfskräfte in der eigenen Wirthschaft nicht arbeiten dürfen. Dagegen sind die Sonn- und allgemeinen Festtage ausgeschlossen. Zur Moba gehen gewöhnlich nur jüngere Leute: Burschen, Mädchen und junge Frauen; sie kleiden sich in ihre Festtagsgewänder. Singend zieht man am Morgen aus und am Abend heim; auf dem Felde wird ebenfalls gesungen; ja die Erntelieder heissen in Serbien geradezu Mobenlieder. Eine solche freiwillige Arbeitsgemeinschaft zählt oft dreissig und mehr Köpfe. Freunde aus fremden Dörfern nehmen bisweilen auch daran Theil und bringen junge Mädchen und Frauen mit. »Die Moba versammelt sich gewöhnlich in der Zeit, in der man nicht fastet, und der Hausherr muss sie aufs glänzendste bewirthen; daher können auch nur Wohlhabende die Moba aufnehmen.« In Bulgarien und in der Herzegowina kommt sie jedoch bisweilen auch ungerufen und ohne den Anspruch auf Bewirthung, wenn Witwen oder Arbeitsunfähige nicht im Stande sind, ihr Feld selbst abzuernten. Sonst wird nach gethaner Arbeit bis spät in die Nacht hinein im Hause des Bauern, der die Moba eingeladen hat,

gesungen und getanzt[1]). Ich lasse einige Mobenlieder nach der Uebersetzung von W. GERHARD[2]) hier folgen.

Nr. 127.

Lustig zur Arbeit, o rüstige Schnitter!
Winken dort unten euch Wasser und Mädchen.
Kühl ist das Wasser, und jung ist das Mädchen:
Trinket das Wasser, und liebet das Mädchen!

Nr. 128.

Rührt euch, muntre Schnitter; 's winkt der Quersack,
Hirsenbrot, beschimmeltes, ist drinnen;
Rühret euch! Es nahet schon der Abend
Und das Mahl vom krätzen Ziegenbocke.

Nr. 129.

Rührt euch, Helfer[3]); denn der Abend winket!
Dass das Schnittermädchen wir erringen,
Ob auch Mutter spricht, sie sei noch schwächlich,
Ihre Füsschen taugten nicht für Socken,
Ihre kleinen Finger nicht für Ringe,
Ihre zarten Wangen nicht zum Küssen.

Nr. 130.

Junges Mädchen hat geflucht der Gerste:
»O du Gerste, schöne Gottesgabe!
Möchte dich wohl schneiden, doch nicht essen:
Swaten-Rosse[4]) sollen dich verzehren!«

1) Vgl. KRAUSS, Sitte und Brauch der Südslaven, S. 151 f. VUK KARADSCHITSCH in s. serb.-deutschen Wörterbuch s. v. moba. GRDJIĆ BJELOKOSIĆ, Iz naroda i o narodu, S. 154. J. JWANTSCHOFF, Primitive Formen des Gewerbebetriebs in Bulgarien (Leipzig 1896), S. 43 f.

2) Wila. Serbische Volkslieder und Heldenmärchen. 2 Bde. Leipzig 1828, I, S. 22—26.

3) Im serbischen Text steht moba. GERHARD übersetzt »Fröhner«, was eine ganz falsche Anschauung giebt.

4) Swaten sind die Hochzeitsgäste, die zu Pferde die Braut im

Nr. 131.

Knab' und Mädchen schnitten um die Wette;
Dreiundzwanzig Garben schnitt der Knabe,
Vierundzwanzig aber schnitt das Mädchen.
Als sie bei dem Abendessen waren,
Trinkt der Knabe dreiundzwanzig Gläser,
Und das Mädchen trinket vierundzwanzig.
Aber als der Morgen angebrochen,
Kann der Bursche nicht das Haupt erheben,
Und das Mädchen sitzet schon und sticket.

Nr. 132.

Mädchen schlief auf Wurzeln der Berberitze;
Kam eine Herde mit zwei jungen Hirten,
Ruhig vorbei zog einer, nicht der andre;
Spricht zum Mädchen: »Erwach', o schönes Mädchen!
Wollen dort hinunter ins goldne Feld gehn
Und den Waizen um die Wette schneiden!
Wenn du gewinnst, so geb' ich dir die Herde,
Doch übertreff' ich dich, wirst du mein Weibchen.«
Stand sie auf, hing über die Schulter die Sichel,
Ging mit dem Hirten das goldne Feld hinunter;
Schnitten den Waizen vom Morgen bis zum Abend;
Neun geliebte Brüder banden dem Mädchen
Und dem Burschen neun getreue Gefährten.
Schnitt das Mädchen dreihundertunddrei Garben,
Und der Bursche nur zweihundertundzweie.
Spricht hierauf das Mädchen: »Hirt', o höre!
Gieb die Herde mir, ich hab' gewonnen!«
Ihr entgegnet der junge Schäfer bittend:
»Wozu brauchst du, Mädchen, soviel Schafe,
Da du doch kein Gras hast, sie zu weiden
Und kein kühles Wasser, sie zu tränken,
Auch nicht Schatten, wo sie ruhen könnten?«

Hause ihrer Eltern abholen. — Das Lied erinnert an das deutsche: »Ich ess' nicht gerne Gerste, Steh auch nicht gern früh auf.« ERK-BÖHME, II, Nr. 920.

Da erwiedert das Mädchen: »Hör, o Knabe!
Feld besitz' ich wohl, die Herde zu weiden:
Sei mein feines Haar ihr grüne Wiese!
Wasser hab' ich auch, die Herde zu tränken,
Meine schwarzen Augen sind klare Quellen,
Schatten geben meine Augenbräunchen.«

Nr. 133.

»Gott sei Dank, dem Einzgen, dass am Sonntag
Christen mir den Waizen schneiden müssen!«
Und drei Wolken schweben über'm Felde:
Erste Wolke Donnerer Elias,
Zweite Wolke flammende Maria,
Dritte Wolke heil'ger Pantelemon.[1])
Heil'ger Pantelemon ruft entrüstet:
»Wirf den Donner, Donnerer Elias!
Schleudre Feuer, flammende Maria!
Und ich Pantelemon sende Stürme.«
Drauf versetzt die flammende Maria:
»Donn're nicht, o Donnerer Elias!
Keinen Sturmwind sende, Pantelemon!
Keine Flamme schleudr' auch ich Maria,
Weil die Türken nicht den Christen glauben[2])
Und die Frucht nicht auf den Werktag wartet.«

---

1) Serbisch für Pantaleon. Der Tag des h. Elias fällt auf den 20., der der Maria Magdalena auf den 22. und der des Pantaleon auf den 28. Juli, also alle drei in die kritische Zeit der Ernte. Die Heiligen treten nach Art heidnischer Wind-, Wolken- und Wettergötter auf. Der stürmische Pantaleon will im Zorn gegen den Türken, der am Sonntag arbeiten lässt, durch Gewitter und Sturm die Ernte vernichten; aber die milde Maria beschwichtigt seinen Zorn; »denn die Türken würden den Christen nicht glauben, dass wir das Getreide vernichtet hätten, und die reife Frucht wartet nicht bis zum Werktage.«

2) In der Uebersetzung von KAPPER lautet diese Zeile: »Denn dem Türken kann der Christ nicht trauen.«

Nr. 134.

Lass, o Gebieter, nun uns nach Hause gehn!
Unsre Höfe liegen weit, weit durch Wälder hin.
Wer eine alte Mutter hat, sorgt die Mutter um ihn;
Wer ein kleines Knäbchen hat, weint das Kind sich ab;
Wer einen jungen Gatten hat, der wird ausgeschmält.

Die beiden letzten Lieder wollen auf die Verhältnisse der Moba nicht recht passen. Wie es scheint, hatte dieselbe unter den Türken den Charakter der Zwangsarbeit angenommen, für die sie selbst den Sonntag in Anspruch nahmen, an dem die Christen für sich nicht arbeiteten. Gerhard überschreibt das letzte Lied geradezu: »An den Gutsherrn«. In ausgedehnter Weise macht heute der Dorfpriester von der Moba Gebrauch, dessen Wirthschaft oft nur durch die Bittarbeit im Gang erhalten wird.

Eine eigenthümliche Uebertragung der bei der Bittarbeit herrschenden Sitten auf die Lohnarbeit findet man in Bulgarien. Aus den Balkandörfern ziehen alljährlich zahlreiche Schnitter und Schnitterinnen zur Zeit der Ernte in die rumelische Ebene, besonders in die Gegend von Philippopel. Sie wandern aber nicht einzeln, sondern meistens gehen sämtliche Leute aus einem Dorfe oder aus mehreren benachbarten Dörfern zusammen unter der Führung eines Obmanns (Dragoman), der die Arbeiter anwirbt, mit den Gutsbesitzern an Ort und Stelle ein Gedinge schliesst und den Verdienst unter die Theilnehmer vertheilt. Während der Wanderung und bei der Arbeit wird regelmässig zur Sackpfeife gesungen. Am Feierabend werden unter Gesang die heimischen Tanzreigen und Spiele aufgeführt, oft bis tief in die Nacht hinein. Ja selbst auf der staubigen Land-

strasse sieht man an den Rastplätzen die wandernden Mädchen ihre Reigen tanzen, »um sich von den Strapazen des Marsches zu erholen.«[1])

Nicht minder eigenthümlich ist die Fortbildung, welche die Bittarbeit in der Teppichweberei erfahren hat. Die Anfertigung kunstvoller Teppiche (Kilim) wird am ganzen Nordabhang des Balkan vom südöstlichen Serbien bis zum Pontus im Hauswerk betrieben. Die Teppiche werden entweder durch die Producenten selbst im Wanderhandel oder durch Verleger verkauft. Letztere finden sich hauptsächlich in Pirot in Serbien und im bulgarischen Ciprovica. »An Teppichen grossen Formats arbeiten oft gleichzeitig vier bis sechs Frauen und Mädchen. Giebt es deren nicht so viel im ganzen Hause, so helfen die Nachbarn gegen eine Entschädigung von 4—6 Piastern pro Tag. Im Winter wird bei Licht bis zur späten Nachtstunde emsig geschafft. Die Arbeiterinnen sitzen auf einer langen Holzbank dicht neben einander; jede webt den ihr durch die Hausfrau zugewiesenen Streifen von unten nach oben. Mädchen im zartesten Alter bewegen gleich den Erwachsenen ihre verschiedenfarbigen Schützen und die Festschlagkämme mit unglaublicher Flinkheit und Kraft.«[2]) Dabei wird viel im Chor gesungen, und zwar so, dass alle in demselben Raume anwesenden Personen ihre Bewegungen beim Weben nach dem Rhythmus des Gesanges richten. Leider ist mir nur

1) Jwantschoff a. a. O., S. 69 ff. Dozon, Chansons pop. Bulgares p. XVI.

2) Kanitz, Donaubulgarien und der Balkan, II, S. 295 ff. Jwantschoff a. a. O. S. 60 ff. Damyanoff, Der Hausierhandel und das Marktwesen in Bulgarien, S. 18 ff.

der Anfang eines solchen Liedes, und zwar aus der Stadt Pirot selbst, mitgetheilt worden.[1]) Es lautet:

Put putuje bezridjanče,	Es reist ein Handelsmann,
Nigde selo ne nahodi;	Kein Dorf findet er;
Malko projde, selo najde.	Ging etwas weiter, fand ein Dorf.
U seloto nikoj nema,	In dem Dorfe gab es niemanden,
Samo ima stara baba,	Nur giebt es eine alte Frau,
Stara baba, stara kuma!	Alte Frau, alte Pest!

Das Lied soll noch einige weitere Verse enthalten. Wie es scheint, nimmt es Bezug auf Erlebnisse eines Wanderhändlers. Die Lieder dieser Gattung werden immer nur in der Jahreszeit der betreffenden Arbeit gesungen, also hier im Winter, wo allein Teppiche gemacht werden. »Verlangt man von einem Bauernburschen oder Mädchen, dass sie ein Erntelied singen, so wird man immer die Antwort bekommen, es sei eine Schande, ein solches Lied zu singen, wenn nicht die Zeit dafür sei« — jedenfalls ein Beweis, wie fest diese Lieder an die Arbeit gebunden sind.

5. Russen.

In Russland heisst die Bittarbeit Toloka. Sie findet sich hier in grosser Ausdehnung von Weissrussland bis weit hinein nach Sibirien[2]). Sie wird

1) Briefliche Mittheilungen des Herrn Dr. M. V. SMILJANIĆ in Belgrad.

2) Schilderungen findet man bei SCHEIN, Materialien zum Studium der Sitten und Sprache der russischen Bevölkerung des Nordwestens, St. Petersburg 1887 (russ.), I², S. 201 f. und in den von der kaiserl. Geogr. Gesellschaft herausgegebenen Ethnographischen Untersuchungen, XIII (1892), S. 234 ff. (Gouv. Tomsk) und S. 238 (Gouv. Pensa). — Ueber die mit der Toloka zusammenhängenden Erntebräuche: RALSTON, The Songs of the Russian People, p. 250.

namentlich in Anspruch genommen bei der sommerlichen Bearbeitung des Brachfeldes, insbesondere zum Düngerfahren, ferner in der Heu- und Getreideernte, beim Kohlhacken, beim Fällen des Holzes und der Abfuhr desselben aus dem Walde, beim Bau und der Ausbesserung der Häuser, von den Frauen bei der Flachsarbeit, beim Spinnen und selbst beim Scheuern des Hauses. Am verbreitetsten ist die Mistfuhr-Toloka. In manchen Gegenden, wo überhaupt der Acker gar nicht gedüngt wird, kann diese Arbeit nicht eigentlich zum Ackerbau gerechnet werden. Es handelt sich nur darum, den Düngerhaufen auf dem Hofe loszuwerden, und die Nachbarn werden dabei zu Hülfe gebeten, um der schmutzigen Arbeit bald überhoben zu sein. Die Toloka wird gern auf einen Sonn- oder Festtag verlegt, namentlich dann, wenn zwei Feiertage hintereinander liegen. Natürlich kommt sie den Reichern am meisten zu Gute; aber die Bauern leisten diese Arbeit gern; viele würden sich beleidigt fühlen, wenn sie dazu nicht eingeladen würden. Zur Zeit der Ernte sind oft von mehreren Personen desselben Hausstandes die eine bei diesem, die andere bei jenem auf Bittarbeit. Für Viele hat schon die Lust und Fröhlichkeit bei der Arbeit, die Aussicht auf eine reichliche Bewirthung und namentlich auf Schnaps Verlockendes genug. Ueberdies werden die Eingeladenen nicht als Arbeiter, sondern als Gäste betrachtet. Bei den Mordwinen gilt es als unerlässliche Höflichkeitspflicht, sich zum Essen und Trinken nöthigen zu lassen. Drei Mahlzeiten werden gegeben; das Abendessen artet oft in ein arges Trinkgelage aus, und der Wirth wird nachher am meisten gelobt, bei dem die grösste

Zahl der Gäste betrunken gewesen ist. Manchmal wird auch getanzt.

Gesungen wird überall bei der Toloka. Die Lieder sind entweder kurze Strophen, welche auf den zu erwartenden Schnaps Bezug nehmen, oder allgemeine Volkslieder. Ich darf mich darum wohl damit begnügen, zwei derselben hier wiederzugeben, weil diese besonderen Arbeiten zugeschrieben werden. Ob sie als Arbeitsgesänge im strengen Sinne gelten dürfen, lasse ich dahingestellt.

Nr. 135. (Gouv. Tula.[1])

Beim Kohlhacken.

Я колышки тешу,	Pfählchen ich behaue,
Я огородъ горожу,	Zäune meinen Garten ein,
Я капусту сажу,	Will nun Kohl ansetzen,
Я сажу капусту,	Kohl ich setzen will,
Сажу бѣленькую,	Setze rechten weissen;
Развеселинькую:	Recht vergnüglich sei er!
Ты родись, моя капуста,	Du mein Kohl, nun wachse üppig,
И бѣла и вила	Werde weiss und köpfig,
И со тыномъ ровна!	Wie der Zaun an Höhe.
Ахъ ребята, вы ребята,	Oh, ihr Burschen, oh, ihr Burschen,
Удалые молодцы!	Braves tapfres, junges Volk!
Кому надобно капусту,	Wer von euch Kohl brauchen kann,
Приходи ко мнѣ торговать,	Komm' zu mir zum Handel her,
А я буду продавать!	Und ich will ihn halten feil.
Гдѣ ни взялся паренекъ,	Plötzlich kommt ein junger Bursch,
Зашелъ къ дѣвкѣ въ огородъ;	Tritt in Mädchens Garten ein.
Онъ капусту не торгуетъ,	Aber Kohl will er nicht kaufen,
Самъ на дѣвушку смотритъ,	Schauet nur das Mädchen an,
Онъ на дѣвушку глядитъ,	Sieht das Mädchen immer an;
Вѣрно хочетъ полюбить,	Möchte ihre Liebe gern,

1) SCHEIN, Russische Volkslieder (russ.) I, S. 404. Dieses Lied hatte A. LESKIEN die Güte für mich zu übersetzen.

За себя ее становить.	Möcht' sie gerne für sich selbst.
Кабы волюшка была,	Hätt' ich nur den Willen frei,
Ночевать дружка вяла;	Nähm' den Liebsten ich zur Nacht;
Черезъ волюшку ступлю,	Doch was kehr' ich mich daran,
Ночевать дружка возьму.	Nehm' den Liebsten mir zur Nacht.
Мы спали, ночевали,	So wir schliefen durch die Nacht,
Вдругъ проснулися, заря,	Wachten auf — schon Morgenroth!
Пора милому со двора.	Der Liebste muss vom Hofe fort.
Какъ на улицѣ бѣлый снѣгъ,	Auf der Strasse liegt weisser Schnee,
Погляжу милому въ слѣдъ,	Da seh' ich dem Liebsten nach,
Куда миленькій пошелъ,	Wohin er gegangen ist
Куда скоро побѣжалъ,	Und so schnell gelaufen ist,
Вдоль улицы столбовой.	Längs der grossen Strasse hin.
Ко Дуняшѣ вдовиной!	Zu der Witwe Dunjascha!
Какъ Дуняша вдовина,	Wie, die Witwe Dunjascha,
Чѣмъ же лучше она меня?	Ist sie besser denn als ich?
Она умильнѣй глядитъ,	Sie blickt zärtlicher als ich,
Поучливѣй говоритъ.	Redet feiner auch als ich.

Nr. 136.[1] (Weissrussland.)

Beim Mähen der Sommerfrucht.

Auf dem Berge mäht' ich Gerste,
Band sie nicht in Garben;
Den ich treulich liebte,
Sagt' ihm nicht die Wahrheit.
Dann werd' ich die Garben binden,
Wenn der Mond am Himmel;
Dann werd' ich die Wahrheit sagen,
Wenn er heim mich führet.
Mädchen ging hinaus zum Thore,
Mancherlei im Sinne,
Folgt ihm nach der junge Bursche,
Spielte auf der Fiedel.
»Du mein Mädchen, schönes Mädchen,
Willst du mich verachten?
Wirst noch einmal deinen Hochmut
Vor mir brechen müssen.

1) Schein, Materialien. I[1], S. 259.

Deine blonden Zöpfe werden
Mir zu Füssen liegen;
Deine schönen blonden Zöpfe
Werden losgebunden;
Viele Thränchen, viele Thränchen
Wirst du noch vergiessen.

6. Esten und Letten.

Ein Reisender, der im vorigen Jahrhundert die russischen Ostseeprovinzen besuchte, erzählt: »Wie ich unterwegens in der Erntezeit die Schnitter im Felde antraf, hörte ich allenthalben ein wüstes Gesänge, welches diese Leute bei ihrer Arbeit trieben, und vernahm von einem Prediger, dass es noch alte heydnische Lieder ohne Reimen wären, die man ihnen nicht abgewöhnen könnte[1].« Von mehreren andern ist uns überliefert, dass die Gutsbesitzer in der Ernte ihre leibeigenen Bauern oft zu Hunderten zugleich aufgeboten hätten, und dass sie zu ihrer Ermunterung beim Schneiden des Getreides den Dudelsack hätten blasen lassen[2]. Einer dieser Berichterstatter schildert den Vorgang etwas ausführlicher: »Es gewährt einen gar seltsamen Anblick, wie die schneidenden Schwadronen zusehends allmählich immer weiter rücken, der Dudelsack als die Feldmusik hinterdrein, und auf beiden Seiten jene Heerführer (die beiden Aufseher über die Frohnarbeiter, der Kubjas und der Schilter) mit dem Kommando-

1) Herder, Werke Bd. XXV, S. 391 ff., der dabei »Weber's veränd. Russland« S. 70 citiert, das mir nicht zu Gebote steht.

2) Petri, Neuestes Gemählde von Lief- und Ehstland, S. 438 f. Petri, Ehstland und die Ehsten (Gotha 1802) S. 215. Vgl. auch S. 27 und 171. Hupel, Topogr. Nachr. von Lief- u. Ehstland, II, S. 290 und Wieland's Teutscher Merkur 1788, S. 416.

stabe in der Hand. Die Schnitter halten es für eine grosse Schande, wenn der Sackpfeifer hurtige Stücke zu blasen anfängt, weil dies ein Zeichen der Langsamkeit im Arbeiten ist; daher gehet es auch, so lange der Dudelsack pfeift, ohne Absetzen in einem fort wie nach dem Takte[1]); schweigt hingegen jener, so halten auch diese inne, und die Sichel scheint ihnen in der Hand zu ermatten. Ist nun dergestalt auf den Hofsfeldern alles geschnitten, so wird ein Tag zum Ärntefest angesetzt. Man nennt diesen Tag in der Ehstnischen Sprache Talkus[2]), und er ist einer der frohesten im ganzen Jahre für die armen Bauern. Manchmal geben auch wohlhabende Bauern ihren Schnittern einen Talkus.«

Die Frohnarbeit hat also hier ganz ähnliche Formen, wie die Bittarbeit bei den slavischen Stämmen, und es tritt bei ihr auch die gleiche Benennung auf, wie dort. Vor allem findet sie in grosser Gesellschaft statt, und es wird dabei gesungen. An

1) An einer andern Stelle (Ehstland, S. 172) sagt PETRI geradezu, die Leute »schnitten nach dem Takte«.

2) Nach PETRI soll das Wort Talkus einen für geleistete Arbeit anstatt des Lohnes oder zur Ermunterung gegebenen Bauernschmaus bedeuten. Doch fügt er hinzu, ein Talkus werde bisweilen auch nach andern Arbeiten, z. B. nach der Heuernte oder beim Reinigen der Wiesen, abgehalten. Im Lettischen kommt Talks und Talka vor. MERKEL, Die Letten S. 97 erklärt es mit »Gesammtarbeit bei der Frohnde.« Es bedarf kaum der Auseinandersetzung, dass diese Worte, wie das litauische talka, gleichen Ursprungs und gleicher Bedeutung sind wie das russische toloka und das südslavische tlŭka, tlaka. Dass bei den Esten das Wort an dem haften bleibt, was von der alten Bittarbeit unter der Leibeigenschaft allein noch übrig war, dem Ernteschmaus, darf nicht Wunder nehmen; es ist ebenso bei den Weissrussen: RALSTON, The Songs of the Russian People (London 1872), p. 250.

Stelle des Gesangs, durch den die Fröhner das Tempo ihrer Arbeit selbst bestimmen, benutzte der Gutsherr, um die Arbeit zu beschleunigen, das Lieblingsinstrument der Esten, den Dudelsack, durch den der Arbeitstakt vom Aufseher reguliert werden konnte. Die Vertheidiger der damaligen Zustände halten es für nöthig, den Gutsherrn gegen den Vorwurf in Schutz zu nehmen, dass er damit die Arbeitskraft der Leute über Gebühr zu seinem Vortheile ausnutze. Noch viel grösser als bei der Getreideernte waren die aufgebotenen Arbeiterschaaren bei der Heuernte, wo selbst die kleinen Kinder (die Fingerlangen, wie es in dem Liede Nr. 140 heisst) aufgeboten wurden. Klagen über die Härte der Herren und über die Aufseher, welche zu rascherer Arbeit trieben, sind namentlich in den estnischen Volksliedern nicht selten.

Unter den Arten der Gesellschaftsarbeit, bei welchen gesungen wurde, stehen durch die vorliegenden Berichte völlig sicher: der Kornschnitt, das Mähen und das Wenden des Heues. Bei den Letten wird auch während der Düngerfahrt gesungen, und es sind verschiedene Liedchen dafür bekannt; aber der Herausgeber bemerkt, dass die Weiber sie in den Pausen sängen, nachdem der angefahrene Dünger auf dem Felde ausgebreitet sei und neue Fuhren noch nicht angelangt wären[1]). Endlich vernehmen wir, dass die Esten beim Pfluge sängen: »einer singt vor, der andere nach[2])« Obwohl darnach der Charakter dieser Gesänge nicht sicher steht, so ist doch

1) Bielenstein a. a. O. S. 324.
2) Teutscher Merkur, 1788, S. 416.

ein kleines dahin gehöriges Stück (Nr. 142) unter die nachfolgenden Beispiele[1]) aufgenommen worden.

A. Estnisch.

a. Schnitterlieder.

Nr. 137.

Scheine, scheine Sonne,
Klar nnd heiter sei die Witt'rung,
Scheine, dass wir ohne Tuch heiss werden,
Treib mit deiner Wärme das Linnen auseinander
Und mache Schweiss ohne Kleider.[2])
Scheine, Sonne, auf den Perg
Und auf die silbernen Korallen:
Die Hitze verderbe den Perg nicht,
Das helle Wetter die bunten Korallen nicht!
Scheine nicht auf die Deutschen,
Scheine immer auf uns!

Nr. 138.

Leikage, öed tösſiſed!	Schneidet, rüstige Schwestern ihr!
Ma tullen nurme leikamaie,	Auf das Feld komm ich zu schneiden,
Minna lamin laia wälja,	Fälle die weite Fläche nieder,
Kül ma pöimin pitka pöldo,	Ernte ab den langen Acker,
Minna waene ostet' orja,	Arme Magd ich, kaufgeknechtet,
Ostet' orja, peästet' päwa,	Kaufgeknechtet, sonnenselig,
Kinni kihlatud ſullane!	Festgefesselte Dienerin!
Ikka pean minna minnema,	Immer muss ich, immer gehen,

1) Nr. 137 und 140 nach dem Teutschen Merkur von 1787, III, S. 243 f. (veröffentlicht von einem Herrn VON SCHLEGEL), Nr. 138, 139, 141 und 142 aus NEUS, Estn. Volkslieder, S. 217 ff. 337 und 222. Die lettischen Stücke sind der Sammlung von BIELENSTEIN entnommen und von A. LESKIEN übersetzt. Es sind die Nr. 4065. 4064. 4061. 4059.

2) Der ganze Anzug der Estin beim Kornschnitt bestand aus einem leinenen Hemde, das über der Hüfte mit einem Bande gegürtet war, dem Kopfputz (Perg) und einer Korallenkette um den Hals.

Ikka pean ees ollema:
Tulli tulda taewadesda,
Wallas wihma warwadesda!
Enne päwa leikan parmo,

Leikan parmo, leikan kakfi.

Perre tüttar pitka, laiska,

Ta maggab wöta wodidesfe,
Linna alla, teine peäle.
Ku tal paistab koppelisfe,
Pääw tal paistab peälusfelle,

Siis on mötte pöllal miñna:
»Seppakenne, poifikenne,

Te mul tinnafe firbi,
Walla wafkne warrekenne.

Ma läh' pöllul leikamaie
Keskelt kero kaerokesfi,
Nurme otfa odrakesfi,
Nasfe peäl naerekesfi;
Ei jätta libled likumaie,
Egga körke köikumaie!«

Immer muss ich die erste sein,
Strömt auch Feuer von den Himmeln,
Fiel ein Regen wie von Flegeln.
Schon vor Tag schneid' ich ein Mandel,
Schneid' ein Mandel, schneide zweie.

Lang und träg des Hauswirths Tochter
Schläft des Gürtels bar in Betten,
Linnen oben, Linnen unten.
Sieht der Mond ihr auf die Matten,
Sieht die Sonn' ihr auf die Schlafstatt,
Fällt's ihr ein auf's Feld zu gehen:
»Liebes Schmiedchen, liebes Knäbchen,
Mach von Zinne mir die Sichel,
Giess ein Griffchen dran von Messing.
Auf das Feld geh ich zu schneiden,
Mitten drin den dichten Hafer,
An des Ackers Rand die Gerste,
Auf dem Felsenriff die Rübchen;
Nicht lass' ich die Acheln flattern,
Auch nicht einen Halm sich wiegen!«

Nr. 139.

Perremees, perremehhike,
Perrenaene, naefokenne!
Ärgo olgo meli pahha,
Südda armas haigeemba,
Et jäi päida peäle pöllo,
Södile feafabboda:

Kül tulleb homme ufi päwa,
Tunnahomme teine ufi!
Siis a'an hanned otfimaie,
Pörfokesfed poimimaie,

Herr des Hauses, o Herrelein,
Frau des Hauses, o Fräuelein,
Wollt nicht werden wirren Sinnes,
Nicht das liebe Herz verleid' euch's,
Stehn noch Aehren auf dem Acker,
Auf dem Felde Schweineschwänzchen:

Naht ein neuer Tag doch morgen,
Neu ein andrer übermorgen!
Dann zum Suchen send' ich Gänse,
Ferkelchen darauf zur Ernte,

Kalkunid kabbaldamaie.
Anni nokkib nokkallana,
Pörfas poimib pölwilista,
Sigga furella fuulla,
Wanna ligga watfulista,
Kulti tuhnib kummuliste:
Siis fawad otfa ommetigi!

Ind'sche Hühner schweren Schrittes.
Pickt die Gans mit ihrem Schnabel,
Erntet das Ferkel auf den Fersen,
Mit dem mächtigen Maul das Schwein,
Auf dem Bauch die alte Bache,
Auf dem Wanste wühlt der Eber:
Dann sind endlich sie doch zu Ende.

b. Beim Heuen.

Nr. 140.

So lange ist der Heuschlag schön,
Als das Heu ungemäht ist,
So lange gehn die Schwaden wohl an,
Bis die Spreu ist aufgenommen,
Bis die Saden abgeharkt sind,
Wenn der Schober noch nicht gemacht ist.
Ach, besser ist das Leben im Abgrund,
Glücklicher das Unglück in der Hölle,
Als auf unserm Hofe zu sein.
Vor Sonnenaufgang wird schon gearbeitet,
Im Mondenlicht ein Heuschober geschlagen;
Nach Sonnenuntergang wurde geschnitten,
Die Ochsen frassen im Joch,
Die armen Wallachen angespannt,
Die Arbeiter stehen auf Zaunstecken,
Die kleinen Helfersarbeiter auf spitzigen Pflöcken.
Herr der weissen Flur,
Frau mit der goldnen Krone,
Junge Herren mit silbernen Ringen!
Steiget auf den Stuhl,
Gehet auf den Saal,
Blickt auf das arme Volk,
Wie es erbärmlich geplagt wird,
Wie die Kleinen gepeinigt werden,
Die Fingerlangen bei der Arbeit gescholten,
Und die Wenigen zerstreut werden!

Nr. 141.

Nicht ich kreise bei der Kühle,
Noch auch kreisch' ich in dem Thaue,
Noch auch dröhn' ich durch die Dürre!
In der Kühle kreist die Sense,
In dem Thaue kreischt das Eisen,
Durch die Dürre dröhnt die Sichel!

Sieh' die Sens', ein zornig Eisen,
Gar ein treulos gleissend Eisen,
Ein gekrümmtes Ackereisen,
Diese nahm das Blut dem Bruder,
Roth dem Preiselbeerenblättchen,
Meinem einz'gen Freund die Farbe.
Blutlos nun das Brüderchen,
Ohne Roth das Beerenblättchen,
Farblos blieb des Hauses Hühnchen.

Wart', wart', Bruder, nun, nun Bruder!
Flieht der Sommer, folgt der Herbst nach,
Kehrt der Kaufmann ein im Dorfe,
Bei der Flur der Ladenbursche,
Kauf ich Ahl' um eine Denge,
Meth in eines Eies Schale,
Schweinefleisch ein schönes Quentchen,
Butter auch für einen Ferding,
Speise, tränke meinen Bruder,
Leit' in's Kühl' ihn hin zum Schlafen,
Führ ihn in ein frisches Zimmer,
Senk' in's Kissen ihn zum Schlafen:
Dann kommt Brüderchen zu Blute,
Beerenblättchen dann zu Röthe,
Farb' erhält des Hauses Hühnchen.

c. Beim Pflügen.

Nr. 142.

O, o, meiner raschen Rinder,
Dieses raschesten Paars der Rinder!
Stiegen brüllend das Berglein an,
Springend zu des Sprudels Tränke,
Schreiend an des Ackers Furche;
Erz aufwarfen des Pfluges Führer,
Zinn entrollte der Rinder Hörnern,
Gold aufgruben des Pfluges Stangen!

B. Lettisch.

a. Bei der Roggenernte.

Nr. 143.

Roggenähre steht so stolz da:
Nun wird sich mein Rücken biegen;

Bieg' dich selber, Roggenähre,
Nicht wird sich mein Rücken biegen.

Nr. 144.

Schnarre, Schnarrwachtelchen [1])
In den Roggenhalmen,
Wachtelchen in der Kette!
Schneide, Brüderchen, ins Brot;
Der Neider mag in den Stein schneiden.

b. Bei der Heuernte.

Nr. 145.

Schön die Wiese, abgemähet,
Schöner noch, wenn abgeharket;
Doch weit besser macht es doch sich,
Wenn das Heu im Schober stehet.

Nr. 146.

Bienchen bittet schön den Mäher,
Auf der Erd' sich niederlassend,
Dass vom weissen Klee am Rande
Er ein Büschel übrig lasse.

Die hier mitgetheilten estnischen Arbeitsgesänge unterscheiden sich wesentlich von den georgischen, stimmen aber mit den russischen und einem Theile der serbischen darin überein, dass sie Frauenlieder sind. Sie schildern das Empfinden der Frau bei der Arbeit. Bei Nr. 137 ist dies sofort klar. Nr. 138 beklagt in der vorderen Hälfte das Loos der armen Schnitterin und stellt ihrem Fleisse in der zweiten Hälfte die Trägheit der Töchter wohlhabender Bauern gegenüber. Nr. 139 soll den Besitzer des Ackers

1) greesch, greesnīte — ein nicht übersetzbares Wortspiel. greest bedeutet »schnarren«, aber auch »knirschen« und »schneiden« (von der Sichel). LESKIEN.

nach dem Schnitt begütigen. Die Schnitterin hat schlechte Arbeit gemacht; auf dem Acker sind Aehren stehen geblieben; da wird auf das Vieh vertröstet, das auf der Weide über die Stoppeln gehen und Nachernte halten wird. Nr. 140 beklagt die harte Frohnarbeit und fordert die Gutsherrnfamilie auf, doch einmal selbst zu schauen, wie des arme Volk geplagt werde. In Nr. 141 verspottet das Mädchen den jungen Mäher, der sich leicht verwundet hat, mit dem bei den Esten so charakteristischen übertreibenden Humor, der auch in dem kleinen Pflügerliede (Nr. 142) seine Purzelbäume schlägt. Die langsamen und trägen Pflugthiere sollen so mächtig arbeiten, dass die Pflugschar einen Schatz aufwühlt.[1]) In den kleinen lettischen Liedern überwiegt die sinnige Naturbetrachtung, welche sich bei der Arbeit einstellt; auf die Mühe des Arbeitens wird nur in gutmüthig scherzender Weise Bezug genommen.

Auch die Nachbarstämme der Esten und Letten, Finnen und Litauer, kennen die Bittarbeit und haben für sie den gleichen Namen wie jene.[2]) Bei den Finnen kommt sie besonders für die Holzarbeit zur Anwendung, namentlich für das Heimschaffen grosser Baumstämme aus dem Walde; bei den Litauern für jede grössere landwirthschaftliche Arbeit, namentlich die Heuernte und das Flachsbrechen.

7. Aus deutschem Sprachgebiet.

In Deutschland hat sich die Bittarbeit, soweit sich das jetzt übersehen lässt, nur noch bei land-

1) Man vergleiche oben Nr. 117.

2) Finnisch tálkoo, litauisch talka.

wirthschaftlichen Nebenarbeiten, wie der Zubereitung des Flachses, dem Bohnenschnitt u. dgl. erhalten; beim Feldbau ist sie verschwunden. Aber auch in diesem muss sie früher nicht selten vorgekommen sein. In Bayern hiessen die für die Ernte zugebetenen Helfer Bittschnitter;[1]) für ihre Lieder wurde im Mittelalter derselbe Ausdruck gebraucht wie für die Ruderlieder (celeuma); es scheint daraus der Schluss gezogen werden zu dürfen, dass beide Arten von Gesängen in gleichem Verhältniss zur Arbeit standen. In Amberg wurde 1554 die Verordnung erlassen, »dass kein Burger seine Schnitter und Arbeiter mehr mit Drumeln, Pfeiffen und Saitenspieln herein in die Stat und daraus fürn und folgend Abendtänz mit ihnen anfangen und halten soll.« In einem bayreuthischen Ausschreiben von 1652 wird gerügt, »dass an Sonn- und Feyertägen sowohl bey hellem Tag als nächtlicher Weile und Mondenscheine Bittschnidter, meistentheils von ledigem Gesinde, angestellt werden, denen man nach vollbrachter Arbeit Essen und Trinken geben und einen Tanz halten muss.« Dies genügt, um zu zeigen, dass hierbei dieselben Sitten üblich waren wie bei der serbischen Moba und der russischen Toloka.

Erntelieder, besonders Schnitterlieder sind in den deutschen Volksliedersammlungen ziemlich häufig[2]); manche von ihnen verrathen durch ihre dick aufgetragene Moral[3]), dass sie jedenfalls keine Ar-

1) SCHMELLER, Bayerisches Wörterbuch II, Sp. 586 f.

2) Vgl. FIRMREICH, a. a. O. III, S. 631. 687. 693. BÖHME, Altdeutsches Liederbuch S. 277. ERK-BÖHME I, Nr. 123 f. III, Nr. 2152. 1555.

3) Vgl. z. B. FROMMANN's Mundarten I, S. 283.

beitsgesänge sind; andere wieder sind volksthümlicher. Schmeller bringt die bayerischen Schnadahüpfeln (Schnitterhüpflein?) mit den Bittschnittern in Verbindung und sieht in ihnen Begleitweisen zum Schnittertanze. Ist seine Erklärung richtig, so könnten es ebensogut Scherzlieder sein, die beim Getreideschnitt gesungen wurden. Aus der Grafschaft Mark hören wir, dass die Ernte mit einem Wechselgesang zwischen dem Mäher und dem Mädchen begonnen habe. »Im Zürichgau arbeitete das Geschnitt wohl nach der Musik eines Geigers, und dem nicht Schritt haltenden wurde zum Spott ein Fulacher (Faulacker), ein kleiner Getreidezipfel, zurückgelassen[1]).« Im braunschweigischen Kreise Isenhagen erscheinen am letzten Erntetage »die Musikanten schon am Vormittage auf dem zum Abmähen bestimmten Felde, wo unter den Klängen der Musik und bei fröhlichem Jauchzen die letzten Schwaden gemäht werden. Selbst diejenigen Bauern, die schon früher mit ihrem Roggenmähen hätten fertig sein können, lassen noch einen Rest desselben stehen, damit er am Tage des Erntefestes unter den Klängen der Musik abgebracht werden könne[2]).« Das alles scheint auf künstliche Unterstützung taktmässigen Arbeitens durch Gesang und Musik auch auf deutschem Boden hinzudeuten.

Die Sitten der Bittarbeit geben sich in den durch ganz Deutschland verbreiteten Erntebräuchen unschwer zu erkennen, und das Gleiche trifft auch auf die Frohnarbeit zu. In einem Weisthum aus dem 17. Jahrhundert für das den Rittern von Hohenstein

1) Beide Notizen aus E. H. Meyer, Deutsche Volkskunde, S. 231.
2) Ztschr. d. Ver. f. Volkskunde, VI (1896), S. 372.

gehörige Dorf Lindschied im Taunus[1]) heisst es: Wenn die Junker ihr Korn schneiden lassen, so »sollen sie einen Pfeifer haben, der den Schnittern pfeife, und wann die Sonne noch baumeshoch steht, so sollen sie tanzen bis es Nacht wird«, und man soll ihnen gesundes Essen und Trinken geben.

Nur ein echtes Arbeitslied, das seinem ganzen Gehalt und seiner Form nach dieser Gruppe zugewiesen werden muss, kann mitgetheilt werden. Es ist ein sehr alterthümliches Lied, das die Gottscheeerinnen beim Hirsejäten anstimmen, ein Wechselgesang zwischen dem Chor und einer Vorsängerin[2]). Der Chor beginnt und lässt sich vor jeder neuen Strophe wieder vernehmen; die Vorsängerin trägt einen Text vor, der mit den in der dortigen Gegend üblichen Marienliedern nahezu übereinstimmt: »Der Gesang geht immer eintönig in der Tonica fort und hört darin, nach vorhergegangenem unteren halben Ton, auch auf.«

Nr. 147.

Chor.

Dĕ bochtl schlúgĕt haiĕr in inshrm waudĕ,
Got, gib insch haiĕr a guĕtĕs jaĕr,
In bainpargĕ unt in hirschpodn!

Vorsängerin:

1. Shi trit bol auhin af proitn bak,
Af proitn bak, af schmuĕln schtaik.

1) GRIMM, Weisth. IV, S. 576, § 5.

2) Veröffentlicht von SCHRÖER in den Sitzungsberichten der philos.-histor. Cl. der Wiener Akademie, LX (1868), S. 274 f. und HAUFFEN, Die deutsche Sprachinsel Gottschee, S. 196.

Chor:

Dĕ bochtl schlúgĕt u. s. w.
(Ebenso vor jeder der folgenden Strophen.)

Vorsängerin:

2. Af schmuĕln schtaik, af hoachn park,
Af hoachn park, in roashainguĕrtn.

3. Bos belt shai túĕn in roashnguĕrtn?
Shai belt prachn geliĕchtĕ reashlain.

4. Gĕliĕchtai roashn prachĕt shai,
Gĕliĕchtai kranzlain wlachtĕt shai.

5. Zbai hent ir di kranzlain gĕliĕcht?
Zum hailign kraizĕ belt shai shĕ hengn.

6. Bu belt shai hin mitm hailign kraiz?
Zum gotschbak shean, ins himlraich.

Uebertragung.

Chor:

Die Wachtel schläget heuer in unserm Felde.
Gott, gieb uns heuer ein gutes Jahr,
In Weinbergen und in Hirsenfeldern!

Vorsängerin:

1. Sie tritt wohl hinauf auf breiten Weg,
Auf breiten Weg, auf schmalen Steig.

Chor:

Die Wachtel schläget u. s. w.

Vorsängerin:

2. Auf schmalen Steig, auf hohen Berg,
Auf hohen Berg, in (den) Rosengarten.

3. Was wollt' sie thun im Rosengarten?
Sie wollt' brechen lichte Röslein.

4. Lichte Rosen bricht sie,
Lichte Kränzlein flicht sie.

5. Wozu sind ihr die Kränzlein licht?
An's heil'ge Kreuz wollt' sie sie hängen.

6. Wo wollt' sie hin mit dem heiligen Kreuz?
Zum Gottesweg schön, ins Himmelreich.

Schlussbemerkung.

Unser Ueberblick, so dürftig er bei dem Mangel jeder Vorarbeit ausfallen musste, hat uns den Arbeitsgesang in einer ganz neuen Rolle gezeigt: als Regulator der Massenarbeit. Und zwar ist er uns in dieser Eigenschaft an so vielen Stellen der alten Welt entgegengetreten, dass die einzelnen Erscheinungen das Seltsame, das sie auf den ersten Anblick für uns haben mussten, schliesslich verloren haben, und dass wir nunmehr in groben Zügen einen grossen weltgeschichtlichen Entwicklungsprozess der Arbeitsgemeinschaft vor uns sehen, durch den wie ein rother Faden sich ein psychophysisches Element hindurchzieht, das wir an dieser Stelle am wenigsten erwartet hätten. Anfangs bloss ein Mittel der Selbstzucht, durch das freiwillige Arbeiterscharen sich zusammenhalten und ermuntern, wird der Arbeitsgesang oder an seiner Stelle rhythmisch wirkende Musik später zu einem Behelf herrschaftlicher Disciplin, den der afrikanische Häuptling anwendet wie der chinesische Mandarin und der baltische Grundherr. Auch im Inhalt der Gesänge vollziehen sich deutliche Wandelungen. Drückt der Bittarbeiter seine Freude aus über die reiche Ernte, scherzt er mit den Mitarbeitern, oder giebt seiner Liebessehnsucht Ausdruck, so athmet der Gesang des Fröhners oft bitteren Hass gegen seine Unterdrücker oder ergeht sich in beweglichen Klagen über das eigene Elend.

In den meisten Fällen gehen die Gesänge noch von der Arbeit selbst aus; aber in manchen sind doch auch die Beziehungen zu ihr sehr entfernte, oder es sind solche überhaupt nicht vorhanden. Die verschiedenen Nationen weisen darin erhebliche Unterschiede auf. Doch würde es zu weit führen, hier darauf einzugehen, wie denn überhaupt bei der Lückenhaftigkeit des Stoffes allgemeine Schlüsse nur mit grosser Vorsicht gezogen werden dürfen.

Nur einen Gesichtspunkt können wir wohl noch einen Schritt weiter verfolgen. Haben sich Arbeitsgesang und Instrumentalmusik bei der Frohnarbeit als Disciplinarmittel erwiesen, so mussten sie bei der Sklavenarbeit erst recht Bedeutung gewinnen. Sklaven faulenzen, wenn sie nicht beaufsichtigt werden; sie müssen truppweise beschäftigt werden, weil sonst die Kosten der Beaufsichtigung zu gross würden. Taktmässiger Vollzug der Arbeit, wo er möglich war, empfahl sich hier durch die Erwägung von selbst, dass dabei keiner zurückbleiben konnte[1]). Den Alten war es nichts Ungewohntes, dass bei Massenarbeiten der Takt durch die Flöte angegeben wurde[2]), und wenn der römische Satiriker uns berichtet, in dem Hause des reichen Trimalchio sei alle Sklavenarbeit unter Gesang verrichtet worden[3]), sodass man sich

1) Im Frühjahr 1895 konnte man auf den Berliner Rieselfeldern die Sträflinge von Rummelsburg die Grasflächen nach dem Kommando des Aufsehers im Takte abharken sehen.

2) Vgl. oben S. 42 f.

3) Petron. Sat. 31. — Dass schon die Griechen die Vortheile rhythmisierter Massenarbeit wohl erkannten, zeigt Xenoph. Oec. VIII, 8, wo es u. a. heisst (§ 8): *διὰ τί δὲ ἄλλο ἄλυποι ἀλλήλοις εἰσὶν οἱ ἐμπλέοντες ἢ διότι ἐν τάξει μὲν κάθηνται, ἐν τάξει δὲ προνεύουσιν, ἐν τάξει δ' ἀναπίπτουσιν, ἐν τάξει δ' ἐμβαίνουσι καὶ ἐκβαίνουσιν;*

unter einen Pantomimen-Chor hätte versetzt glauben können, so liegt darin ja gewiss eine ungeheuerliche Uebertreibung; aber ohne thatsächlichen Hintergrund ist doch auch eine solche nicht denkbar. Ueber Arbeitsgesänge der Ackersklaven vermögen wir nichts Sicheres festzustellen[1]); sie werden ebensowenig gefehlt haben, wie bei den Negern der amerikanischen Kolonien. Fanden doch die Alten es selbstverständlich, dass zu jeder schweren Arbeit im Freien gesungen werde[2]).

Livingstone[3]) macht einmal mit Beziehung auf das Personal der Karawanenzüge arabischer Kaufleute in Ostafrika die Bemerkung: »Die Klänge der Trommel und des Kuduhornes scheinen eine Art von Korpsgeist in solchen wachzurufen, welche einmal Sklaven gewesen sind.« Sie sind unter den übrigen herauszuerkennen. Das sagt Alles.

1) Wallon, Histoire de l'esclavage dans l'antiquité, I, p. 456.
2) Theocrit, X, 56; *χρὴ μοχθεῦντας ἐν ἀλίῳ ἄνδρας ἀείδειν.*
3) Letzte Reise, I, S. 290.

VI.

Gesang mit andern Arten der Körperbewegung.

Unsere Untersuchung hat uns wiederholt auf die Thatsache geführt, dass in den Frühzeiten menschlicher Kulturentwicklung Arbeit und Spiel sich nicht von einander scheiden. Das umfassende Thatsachenmaterial, welches die beiden letzten Kapitel uns vor Augen gestellt haben, zeigt uns eine Gestaltung der Arbeit, bei welcher ebenso der nützliche Zweck derselben, als die von ihr unzertrennlichen Unlustmomente in den Hintergrund gedrängt, dafür aber ein doppeltes Lustmoment eingeschoben erscheint: rhythmische Körperbewegung und ermunternder Gesang oder Musik. Mehrfach traten Erscheinungen auf, wie die tanzartigen Bewegungen bei der Feldbestellung und beim Austreten der Getreidekörner (S. 36 und 131), die auch einem für diese Dinge noch wenig geschärften Auge den Unterschied zwischen Arbeit und Spiel fast aufgehoben sein liessen.

Diese Feststellungen könnten es als überflüssig erscheinen lassen, den Thatsachen noch besonders nachzuforschen, welche jenseits der Grenzen der Arbeit in unserem heutigen Begriffe liegen. Aber es hat für den weiteren Gang dieser Untersuchung doch einige Bedeutung, darzulegen, dass auch bei denjenigen Thätigkeiten, welche wir heute nicht zur Arbeit rechnen, sobald sie längere Zeit fortgesetzt

werden, rhythmische Bewegung mit Gesang oder rhythmisch wirkender Instrumentalbegleitung ausserordentlich häufig auftritt, bei Naturvölkern so häufig, dass man diese Verbindung als Regel bezeichnen muss. Wenn wir nun diesen Thätigkeiten in dem gegenwärtigen Kapitel noch nachgehen, so kann es sich dabei nicht um die Frage handeln, ob Körperbewegung ohne Gesangs- oder Instrumentalbegleitung unter primitiven Zuständen überhaupt vorkommt. Ich halte das für ausgemacht. Auch bei den Arbeiten, für die besondere Gesänge bestehen, wird nicht immer und fortwährend gesungen. Es kann sich nur um die Frage handeln, ob Gesang und Musik unter primitiven Zuständen ohne rhythmische Körperbewegung, also völlig selbständig, zu finden sind, und dies lässt sich nur dann entscheiden, wenn wir die Gelegenheiten möglichst genau feststellen, bei denen überhaupt gesungen wird.

Zu diesen gehört in erster Linie der Tanz. Ueber den Tanz bei den Naturvölkern ist unendlich viel geschrieben worden. Jeder, auch der oberflächlichste Reisende hat ihn beobachtet und mehr oder minder ausführlich geschildert. Dass er stets mit Musik oder Gesang verbunden ist, unterliegt keinem Zweifel. Ja, diese Verbindung erscheint beim Tanze noch weit inniger als bei der Arbeit; haben doch manche Völker für Tanz und Gesang nur einen sprachlichen Ausdruck[1]). Der Tanz ist in viel ausgesprochenerer Weise rhythmische Körperbewegung als die Arbeit. Er ist dies von Haus aus und immer, während die

1) M. Buchner, Reise durch den St. Ocean, S. 143. Paulitschke, a. a. O. II, S. 217. Ehrenberg, Ztschr. f. Ethnologie 1887, S. 33. K. v. d. Steinen, a. a. O., S. 267.

Arbeit nur unter der Voraussetzung gleichmässiger Dauer — und auch da nicht immer — sich rhythmisch zu gestalten vermag.

Man hat sich viele Mühe gegeben einen den Tänzen der Naturvölker zu Grunde liegenden Gedanken herauszufinden, bis jetzt freilich vergeblich. Denn die Tänze werden bei den verschiedenartigsten Gelegenheiten ausgeführt, bei Freude sowohl als Trauer, vor und nach der Jagd oder dem Fischfang, wenn diese Arbeiten eine Beute ergeben und ebenso, wenn es nicht der Fall ist, bei der Hochzeit, beim Krieg, bei Mondwechsel, bei der Gottesverehrung, aber auch ohne jede äussere Veranlassung. Man kann darum nicht einmal mit einiger Zuversicht behaupten, dass der Tanz irgend eine Art der gemüthlichen Erregung zum Ausdruck bringen oder eine solche hervorrufen solle, dass er der blossen »Lust an der Entladung der erregten Gefühle« entspringe. Denn es steht doch ziemlich fest, dass er nicht bloss den Mitwirkenden Freude und Erregung verursacht, sondern ebenso den Zuschauenden, dass den allergrössten Theil der Tänze primitiver Völker rhythmisierte Nachahmungen von Vorgängen des Menschen- und Thierlebens bilden, also Aufführungen, deren rhythmische Gestaltung auf Andere wirken, ihnen Freude machen, den Aufführenden selbst aber Ehre bringen soll. Es gilt dies besonders von den Solotänzen, die neben den Reigentänzen schon sehr früh auftreten. So betrachtet würde der Tanz der Naturvölker wirthschaftlich ebenso gut als Arbeit aufgefasst werden können, wie etwa die Produktionen des Balletkorps auf unsern Theatern, und wir hätten keine Ursache, ihm in diesem Zusammenhang eine besondere Be-

handlung zu widmen. Der an anderer Stelle (S. 152) mitgetheilte Bajaderengesang wäre dann auch vom Standpunkte der Tänzerinnen, die ihn erfunden haben müssen, als Arbeitsgesang anzusehen, nicht bloss von demjenigen der Kuli, die ihn sich aneigneten.

Aber manches spricht doch auch gegen diese Auffassung. Vor allem muss darauf hingewiesen werden, dass beim Tanze doch allgemein der Rhythmus als etwas frei Erfundenes angesehen wird, während er bei der Arbeit sich, wie wir annehmen müssen, aus unserer inneren Körperconstitution und aus den technischen Voraussetzungen der Leistung mit Nothwendigkeit ergiebt, bez. aus der Anwendung des ökonomischen Prinzips auf die menschliche Thätigkeit von selbst folgt. Ferner wäre zu beachten, dass der Tanz, bei welchem Anlass er auch zuerst hervorgetreten sein mag, doch jedenfalls nicht der Lebensnothdurft entsprungen sein kann, wie die Arbeit. Endlich kann nicht übersehen werden, dass viele Tänze der Naturvölker nichts anderes sind als bewusste Nachbildungen bekannter Arbeitsvorgänge (Bootbau, Jagd, Fischfang, Krieg, Ernte). Bei diesen mimischen Aufführungen muss also doch nothwendig die Arbeit früher vorhanden gewesen sein als der Tanz, und so wenig wir geneigt sind, in dieser Untersuchung einen Unterschied zwischen Arbeit und anderweiter menschlicher Thätigkeit gelten zu lassen, so müssen wir doch in diesem Falle, wo die Naturvölker selbst beide Thätigkeiten als gegensätzlich empfinden, einen solchen Unterschied annehmen.

Wir kommen also damit nicht zum Ziel. Aber vielleicht können wir uns von einer anderen Seite demselben nähern. Der Tanz der Naturvölker ist

nicht, wie unser Tanz, bloss Bewegung der Füsse. Es giebt Tänze, die im Stehen und im Sitzen ausgeführt werden, das letzte namentlich bei den Südseeinsulanern; die javanischen Tänzerinnen gebrauchen fast nur die Hände und Finger; viele orientalische Tänze sind Knie- und Hüftenbewegungen; der Oberkörper, der Kopf, kurz alle einer eigenthümlichen Bewegung fähigen Körpertheile werden in Anspruch genommen. Wir müssen also sagen, dass der Tanz dieser Völker rhythmische Körperbewegung schlechthin ist, sein Ziel rhythmische Darstellung solcher Vorgänge und Handlungen, die an und für sich nicht rhythmisch verlaufen oder rhythmische Figuration solcher Thätigkeiten, bei denen auch im gemeinen Leben der Rhythmus nicht fehlt. Es wird also der rhythmisch sich bewegende menschliche Körper im Tanze zum künstlerischen Ausdrucksmittel, und die in der menschlichen Natur liegende Neigung zu rhythmischer Gestaltung der Bewegungen findet im Tanze ihre höchste Vollendung, indem es ihr gelingt, ästhetische Wirkungen zu erzielen. Hat man die Poesie als die Plastik des Innenlebens bezeichnet, so wird der Tanz der Naturvölker zu einer Plastik des Aussenlebens, nachdem das letztere das geistige Centrum des Menschen passiert hat. Damit ist gegeben, dass neben dem mimetischen Elemente der Tanz auch begleitende Gefühle zum Ausdrucke bringen kann und muss. Immer aber ist es bei den Naturvölkern die gesamte, in bestimmten Massverhältnissen verlaufende, auf das Wohlgefallen der Zuschauer berechnete Körperbewegung, die in untrennbarer Verbindung mit Gesang und Musik das Wesen des Tanzes ausmacht. Dies entspricht auch der Auf-

fassung der Griechen, bei denen die Orchestik die Kunst der Gebärden und Bewegungen überhaupt ist und Poesie und dramatische Darstellung mitumfasst[1]).

Wir können hier nicht tiefer auf den Gegenstand eingehen. Es muss zum Beleg des Gesagten genügen, dass beispielsweise eine Schilderung hier wiedergegeben wird. »Die Tänze der Ostjaken«, berichtet P. S. Pallas[2]), »welche keine geringe Uebung, Fertigkeit und Anstrengung erfordern und den Tänzern Schweiss genug auspressen, stellen theils ihr Verfahren bei der Jagd verschiedener Thiere oder Vögel und beim Fischfang, theils das Betragen, die verschiedenen Posituren und Gänge der ansehnlichsten Thiere und Vögel, theils auch satyrische Nachahmungen ihrer Nachbarn, alles nach dem passlichsten musikalischen Takt vor, welchen der Spieler, nach den verschiedenen Vorstellungen des Tänzers, oft abwechselt. So habe ich zum Exempel die Zobeljagd, die Sitten des Kranichs, des Elennthieres, den Flug und Raub des Mäusefalken, das Betragen der russischen Weiber beim Waschen am Fluss und andere noch lustigere Handlungen auf eine überaus possierliche und lächerliche Art vorstellen gesehen. Am mühsamsten hat mir die Vorstellung des Kranichs geschienen, da der Tänzer sich niedersitzend unter einem Pelze verbirgt, dessen Zipfel er um einen langen Stock befestigt, auf welchem oben ein Kranichskopf vorgestellt wird, und solchergestalt auf den Hacken sitzend oder doch ganz gebückt tanzen

1) Krause, Gymnastik und Agonistik der Hellenen (Leipzig 1841). — M. Emmanuel, La danse grecque antique (Paris 1896).

2) Reise durch verschiedene Provinzen des russischen Reichs (1772/73), III, S. 64 f.

und mit dem Stock alle Bewegungen des Kranichs nachahmen muss. Bei den Vorstellungen des Elennthiers muss die Musik die verschiedenen Bewegungen des Thieres, wenn es im Schritt, im Trott oder im Lauf geht, ausdrücken und die Pausen vorstellen, die das Thier macht, um sich nach dem Jäger umzusehen. Man sollte kaum so viel Künstliches und Wohlausgesonnenes bei einer so rohen Nation vermuthen. Ihre liebsten Vorstellungen sind die satyrischen Tänze, so wie es auch ihre beste Ergötzlichkeit ist, in den selbstersonnenen Liedern diesen oder jenen durchzuhecheln; obschon sie auch sonst, wenn sie trunken und lustig sind, alles, was ihnen nur einfällt, aus dem Stegreif in einen Gesang bringen.«

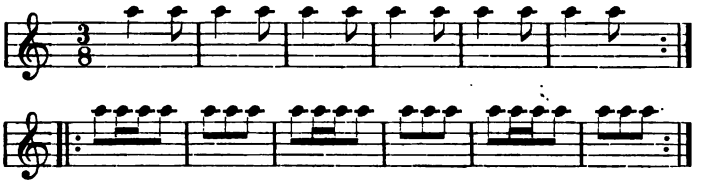
In der That wird man der grossen Bedeutung, welche der Tanz im Leben der Naturvölker behauptet, nie gerecht werden, wenn man das Hauptgewicht darauf legt, dass er die Tänzer selbst in einen sich fortwährend steigernden Grad der Erregung versetzt, die sich schon äusserlich dadurch zu erkennen giebt, dass das Tempo ihrer Bewegungen und damit auch des sie begleitenden Gesanges immer mehr beschleunigt wird und schliesslich in wahre Raserei ausartet. Diese Folge rhythmischer Körperbewegungen ist auch gewissen Arbeiten nicht fremd, wie wir an dem Beispiel der georgischen Maishacker (S. 212) sehen konnten. Zum weiteren Beleg theile ich nachstehend die Singweisen zweier ägyptischen Felachenlieder mit, die bei der Arbeit gesungen werden [1]).

1) Aus Swoboda, Musikgeschichte I, S. 158. A. de la Fage, dessen Histoire de la musique et de la danse (Paris 1844) sie S. entnimmt, »weist auf eine musikalische Absonderlichkeit hin, welche

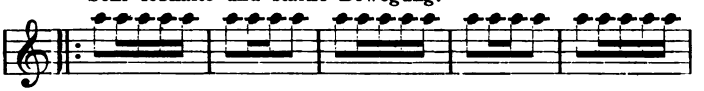
Die besondere Arbeitsart, zu der sie gehören, ist leider nicht angegeben.

Nr. 148.

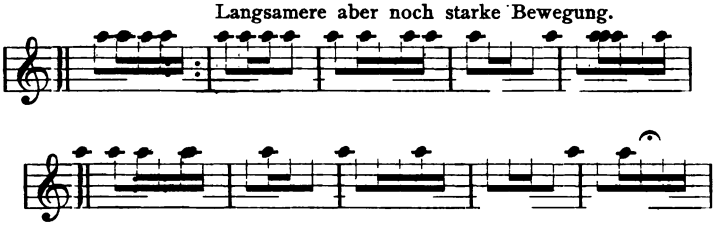
Gemässigte Bewegung.



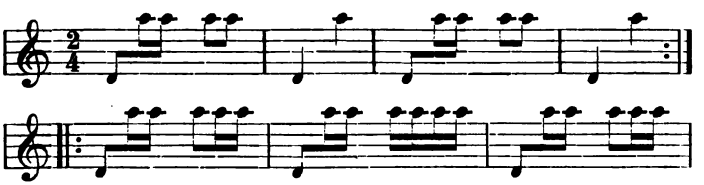
Sehr lebhafte und starke Bewegung.



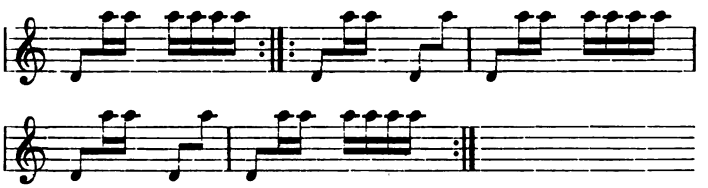
Langsamere aber noch starke Bewegung.



Nr. 149.



darin besteht, dass Tagelöhner im heutigen Aegypten bei der Arbeit die Dauer ihrer körperlichen Bewegungen mit dem wechselnden Zeitwerthe desselben Tones in Einklang bringen, den sie beharrlich, aber ohne Grazie immer wieder singen.« Das Verhältniss ist natürlich gerade umgekehrt.



So wenig der Lustwerth, den fortgesetzte starke rhythmische Bewegungen für den Ausführenden haben, zu bestreiten sein wird, so wird doch nun für die in gleicher Weise gestaltete Arbeit dasselbe in Anspruch genommen werden dürfen, wie für den Tanz, und es wäre damit der am Schlusse des ersten Kapitels geforderte Nachweis geliefert. Soweit die Arbeit sich rhythmisch gestalten lässt, trennt sie vom Tanze kein Artunterschied mehr, sondern nur ein Gradunterschied. Und auch darin wären beide verwandt, dass wie bei der Arbeit, so auch beim Tanze ein ausser der Thätigkeit selbst liegender Erfolg erstrebt wird: die Ergötzung, die Bewunderung der Genossen. Endlich muss die »socialisierende Wirkung«, die dem Massentanze der Naturvölker zugeschrieben worden ist[1]), mit Entschiedenheit auch ihrer Massenarbeit zugesprochen werden.

Nicht selten tritt der Tanz noch dadurch in ein eigenthümliches Verhältniss zur Arbeit, dass er die Einleitung oder den Schluss eines grösseren Werkes bildet, indem dabei dieses selbst noch einmal in figuriert rhythmischer Weise vorgeführt wird. So beim Fischfang, der Jagd, dem Hausbau, dem Bootzimmern, besonders aber bei der Ernte. Ein Ueberrest dieser Sitte sind unsere Schnittertänze beim

1) Grosse a. a. O. S. 219.

Erntefeste. Bei vielen Völkern führen die Weiber, während die Männer auf einer Jagd oder einem Kriegszuge abwesend sind, zu Hause einen Tanz auf, der sich auf die Unternehmung bezieht, indem sie damit ihren innern Antheil am glücklichen Gelingen derselben zum Ausdruck bringen.

Ja es finden sich noch seltsamere Verbindungen zwischen Tanz und Arbeit. Wir haben oben (S. 46) bereits erfahren, dass bei den Ussukuma eine Art Vorsänger den lasttragenden Leuten etwas vortanzt. Im Hafen von Maskat fand WELLSTED (1835) ein grosses Lastschiff, dessen Mannschaft aus etwa 150 Persern, Arabern, Belutschen, Armeniern und Negern bestand. Die letzteren waren in der Mehrzahl. »Zur Ermunterung und Belustigung bei der Arbeit wählen sie etwa zehn aus ihrer Mitte, die den übrigen etwas vorsingen. Ein Bursche mit einer scharfen Tenorstimme leitet gewöhnlich den Gesang; seine Kameraden stimmen in einem tiefen Bass ein und begleiten den Gesang mit einigen rohen Instrumenten und einem wilden malerischen Tanze. Jene Instrumente sind ganz kunstlos; eins gleicht dem Tamtam Hindustans, ein anderes dem Tamburin der Europäer, und wenn sie kein solches Instrument zur Hand haben, schlagen sie wohl auf einer ihrer kupfernen Essschüsseln den Takt. Einem Europäer klingen diese Misstöne freilich nicht wie Musik; aber für diese Afrikaner haben sie etwas unbeschreiblich Aufregendes«[1]). Eine ähnliche Erscheinung beobachtete JACOBSEN[2]) in einem Hafen der Key-Inseln auf dem

1) WELLSTED's Reisen in Arabien I, S. 25.

2) Reise in die Inselwelt des Banda-Meeres, S. 170 ff.

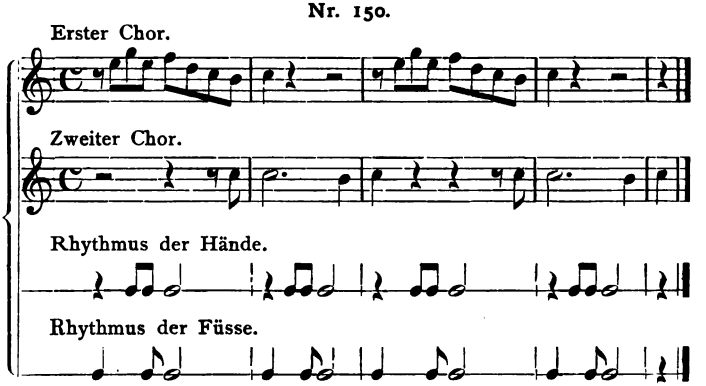
grossen Boote eines Radjah: »Rechts und links sehen wir je zwanzig Ruder sich im Takte bewegen und zwar derart, dass je zehn Ruderer auf der Bank im Boot sitzen, während zehn andere von dem Oberdeck aus ihre beträchtlich längeren Riemen schwingen. Verwunderlich erscheinen uns allerdings einige buntgekleidete Tänzer, die auf dem Vorderdeck am Steven zum Klange des Gongs und einiger Trommeln ihren Klewang schwingen und ihren Oberkörper hin und her wiegen.« Derselbe Beobachter fand aber später in Timorlaut ein Häuptlingsgrab in Gestalt einer Prau, die auf ihrem Verdeck eine tanzende Holzpuppe, einen Gong- und einen Trommelschläger trug[1]) — ein Beweis, dass es sich um eine stehende Einrichtung handelt.

Die Tanzgesänge unterscheiden sich in ihren Eigenschaften von den Arbeitsgesängen nicht. Wie diese bestehen sie oft nur in einem unablässig wiederholten »ho ho ho!« oder »hu hu hu!«, oder es wird ein einziger kurzer Satz immer wieder angestimmt. Diese Ausrufe oder Sätze werden dann mit einem eigentlichen Text versehen, der sich zwischen sie einschiebt und den sie als Kehrreim immer wieder unterbrechen. In der Regel stimmt der Chorführer den Gesang an und giebt damit das Zeichen zum Beginne der Aufführung; nicht selten führen dann die verschiedenen Glieder des Tanzreigens den Gesang als Wechselgesang weiter; oft betheiligen sich auch die umherstehenden oder sitzenden Frauen mit Gesang und Händeklatschen an der Aufführung; fast immer aber findet der Rhythmus der Bewegungen

1) a. a. O. S. 209 und Abbildung S. 210.

nicht bloss am Gesang eine Unterstützung, sondern mit diesem auch Halt und Mass in dem Schall der stampfenden Füsse und dem Klatschen der Hände. Das letztere kann auch durch Zusammenschlagen der Waffen, Patschen mit den Händen auf die Schenkel, Klappern von Schallhölzern oder den Ton eines Schlaginstruments ersetzt werden. Wie sich ein solches »Ensemble« musikalisch ausnimmt, zeigt folgende Tanzweise[1]) der Barabra (in der Nähe der Nilkatarakte):

Nr. 150.



Was den Inhalt der Tanzgesänge betrifft, so lässt sich allgemein nur sagen, dass das Lied nur bisweilen mit einer Aufforderung Bezug nimmt auf die Bewegungen der Tanzenden, dass aber regelmässig der darzustellende Vorgang wenigstens berührt wird. Oft wird er auch lebhaft und ausführlich geschildert; aber es ist das durchaus nicht immer nöthig, da eine ausgebildete konventionelle Gebärdensprache den Zuschauern keinen Zweifel über die

1) Aus Ambros, Geschichte der Musik I[2], S. 549 f.

Bedeutung der Aufführung lässt. Improvisationen sind in den Tanzgesängen ebenso häufig, wenn nicht häufiger, wie in den Arbeitsgesängen. Ein völliger Irrthum ist die Annahme, dass die Tanzlieder der Naturvölker wesentlich lyrischer Natur seien. Epische Elemente sind ihnen durchaus nicht fremd. Als Probe sei hier der Gesang mitgetheilt, der unter Trommelschlag bei dem Abschiedstanze gesungen wurde, welchen in Unyanyembe Eingeborene und Träger STANLEY zu Ehren aufführten[1]).

Nr. 151.

Chorführer: Oh, oh, oh! Der weisse Mann geht nach Hause.
Chor: Oh, oh, oh! er geht nach Hause.
Er geht nach Hause, oh, oh, oh!
Chorführer: In das glückliche Eiland auf dem Meere,
Wo es Perlen giebt in Menge. Oh, oh, oh!
Chor: Oh, oh, oh! Wo es Perlen giebt in Menge.
Oh, oh, oh!
Chorführer: Während Singiri (der Karawanenführer) uns zurückgehalten hat, oh, so lange
Von unsrer Heimat, so lange; oh, oh, oh!
Chor: Von unsrer Heimat, oh, oh, oh
Oh, oh, oh!
Chorführer: Und wir hatten gar kein Essen so sehr lange Zeit.
Wir sind halb verhungert, oh, sehr lange Zeit!
Bana Singiri!
Chor: Sehr lange Zeit, oh, oh, oh!
Bana Singiri, Singiri!
Singiri! oh, Singiri!
Chorführer: Mirambo ist in den Krieg gezogen,
Zu kämpfen gegen die Araber;
Die Araber und die Wangwana
Sind fort, Mirambo zu bekämpfen.

1) STANLEY, Wie ich Livingstone fand, II, S. 240 f.; über die Improvisation S. 173.

Chor: Oh, oh, oh! Mirambo zu bekämpfen.
Oh, Mirambo! Mirambo!
Oh, Mirambo zu bekämpfen!
Chorführer: Aber der weisse Mann wird uns erfreuen;
Er geht nach Hause! Denn er geht nach Hause,
Und er wird uns erfreuen! Sch — sch — sch!
Chor: Der weisse Mann wird uns erfreuen. Sch — sch — sch!
Sch — sch-h-h — sch-h-h-h-h-h!
Um-m — um — um-m-m — sch!

Stanley versichert, dass er diesen Gesang «wegen seiner merkwürdigen epischen Schönheit, rhythmischen Vortrefflichkeit und gewaltigen Leidenschaft als eines der wunderbarsten Erzeugnisse der chorliebenden Kinder Unyamwezi's« wörtlich wiedergegeben habe.

Bezeichnender noch sind die Tanzgesänge der Faröer, in welchen Stoffe aus der nordischen Mythologie und Heroenwelt, Legenden, Elfenmärchen, ja selbst aus Dänemark herübergekommene Ritterromanzen abgehandelt werden. »Von Weihnachten bis zu Fassnacht ist die eigentliche Tanzzeit; aber auch ausserdem wird an Feiertagen und bei festlichen Gelegenheiten getanzt. Man braucht keine Instrumentalmusik; man tanzt nach Gesang. Bald ist der, bald jener Vorsänger, und alle, die singen können, stimmen wenigstens in den Kehrreim mit ein. Der Tanz besteht darin, dass Männer und Weiber sich wechselsweise bei den Händen halten und drei taktmässige Schritte vor- oder seitwärts thun, dann balancieren oder einen Augenblick stille stehen; wer diese Bewegungen nicht genau beobachtet, stört sogleich den ganzen Tanz. Die Aufgabe des Gesanges ist nicht allein, die Schritte zu regulieren, wie andere Tanzmusik, sondern auch durch seinen Inhalt gewisse Gefühle zu wecken. Man kann an

der Tanzenden Betragen leicht merken, dass sie nicht gleichgültig dem Gesange zuhören; sie lassen sich's vielmehr angelegen sein, den jedesmaligen Inhalt der Lieder durch Mienen und Gebärden auszudrücken«[1]). Als Probe sei der Anfang des Sigurdsliedes hier mitgetheilt:

Vorsänger:

1. Wollet ihr mir nun hören zu,
Und lauschen meinem Singen:
Ich will von mächtigen Königen
Euch eine Kunde bringen.

Kehrreim:

Grani[2]) trägt das Gold aus der Haide,
Sigurd schwinget das Schwert in Freude,
Den Wurm, den hat er bezwungen,
Und Grani trägt Gold aus der Haide.

Vorsänger:

2. Sigmundur, der König,
Er war eines Jarls Sohn gut, u. s. w.

Lukian giebt in seinem Dialog über die Tanzkunst eine lange Aufzählung der Gegenstände, welche die Griechen in ihren Tänzen darzustellen pflegten. Dieselbe umfasst die ganze Götter- und Heldensage, und wir erkennen daraus, dass nichts aus diesem Gebiete der Orchestik fremd blieb; aber die Freude an rhythmischer Bewegung reichte weit über den Tanz hinaus: auch die meisten Bewegungsspiele (z. B. Ballspiel, Stelzenlaufen, Radschlagen) und die gymnastischen Uebungen der Palästra wurden in rhythmischer Weise mit Flöten- oder Gesangbegleitung

1) Talvj, Versuch, S. 191 ff.
2) Sigurd's Ross.

ausgeführt.[1]) Und Aehnliches begegnet uns anderwärts. Die Neuseeländer haben »ein Ballspiel, in welchem besonders die Mädchen geübt sind. Der schön verzierte Ball ist an einem langen Bindfaden befestigt. Mit einer Hand hält man den Faden, mit der andern wird der Ball wiederholt und in verschiedener Richtung fortgeschnellt, immer aber im Takt und nach dem Tonfall eines gleichzeitig gesungenen Liedes.«[2]) Ein anderes Spiel haben die Knaben, das sie Poroteteke nennen. »Mehrere ordnen sich in eine Reihe; plötzlich auf ein gegebenes Zeichen stellen sie sich auf den Kopf und bewegen dann ihre Beine in der Luft, indem sie mit den Fersen gegen das Hintertheil schlagen nach dem Takte eines von allen angestimmten Gesanges. Es ist eine Art Kriegstanz auf dem Kopfe, der so lächerlich aussieht, dass niemand, der ihn sah, sich vor Lachen fassen konnte.«[3])

Besonders interessant sind die Schaukellieder. Schon bei den alten Griechen gab es besondere Schaukelgesänge, die von den Frauen am Eorenfeste gesungen wurden und die Athenaeus[4]) in einer Reihe mit den Arbeitsgesängen nennt. Allerdings handelte es sich dabei um das Schaukeln von Wachsfiguren, die an Bäumen aufgehängt waren. Spielgesänge zur Brettschaukel singen noch heute die serbischen Mädchen[5]) und namentlich die Estinnen.

---

1) Emmanuel a. a. O. S. 275 ff.
2) Shortland, Traditions, p. 160.
3) Shortland a. a. O., S. 157.
4) XIV p. 618e; vgl. Preller, Gr. Mythologie I², S. 526.
5) Ein serbisches Schaukellied findet man bei Gerhard I, S. 73 f.

Schon im vorigen Jahrhundert schrieb ein Reisender[1]): »Die Schaukel ist ein Lieblingszeitvertreib der Ehsten. Jung und Alt kommt da zusammen; der Vater freut sich seiner Söhne, die Mutter ihrer Töchter. Man redet von Neuigkeiten und bringt etwas Speise mit, weil man an einem Feiertage die mehrste Zeit des Nachmittags und den ganzen Abend hier bleibt. Wer was hat, theilt dem, der nichts hat, mit.« »Bei jedem Dorfe, bei den meisten Krügen und auch selbst auf manchen adlichen Höfen findet sich eine Schaukel. Sie ruht oder hängt zwischen zwei Pfosten von Holz, und es können sich ihrer zwei bis drei darauf schaukeln. Das Mädchen setzt sich auf den hölzernen Sitz, und der Bursche tritt so darauf, dass jenes sich zwischen den Füssen des letzteren befindet; durch die Bewegung der Kniee und Anstrengung des ganzen Körpers bringt er den Sitz in solchen Schwung, dass er sich nebst dem Mädchen rund um die Achse, und oft mehrmals, herumschleudert.«[2]) Meistens jedoch halten die Burschen bei der Schaukel nicht lange aus; sie ist wesentlich ein Vergnügen der Mädchen. Bei den estnischen Setud (im Gouv. Pleskau) werden die Schaukeln nur zu Ostern auf dem Dorfwege errichtet und nach Pfingsten wieder auseinandergenommen. »Es existieren specielle Schaukellieder, die in dieser Zeit gesungen werden. Eine Vorsängerin beginnt die Zeile; beim letzten Wort fällt die übrige Gesellschaft ein und wiederholt die Zeile. Unterdessen legt sich die Vorsängerin einen neuen Vers bereit.

1) Teutscher Merkur vom Jahr 1787, III, S. 248 f.
2) Petri, Ehstland und die Ehsten, S. 251 f.

Da die Dörfer einander recht nahe sind, so hört man zuweilen von vier bis fünf Stellen Stimmen herüberschallen«.[1]) »Die zahlreichen Schaukellieder (kikelaulud) nehmen auch fremde Stoffe in sich auf und scheinen mitunter eine Art Berauschung zu athmen.«[2]) Ich theile drei Proben mit:

Nr. 152.

Dorfes Weiber, kommt zur Schaukel!
Bringet Hühner mit, bringt Eier,
Bringet brütende Gänse,
Bringet Enten paarweise,
Bringt Füsse der Schwimmvögel,
Kommt zur Schake zu schwenken.
Schiebt die Kinder in die Wiege,
Der Vater wird die Kinder schon säugen.
Ich ging zur Schake zu schwenken,
Fand da viele schwarze Strümpfe,
Von Annen zwei bunte Bänder,
Von Lise städtisches Garn,
Von des Kubjas Tochter goldne Tressen,
Von einer armen Waise unechte Tressen.[3])

Nr. 153.

Höher schwinge dich, o Schaukel,
Höher auf und für und fürder,
Dass ich leuchte fern ins Land hin,
Weit nach Weissenstein hin leuchte,
In des Städtchens Gasse glänze,
Mir der Kranz bis Pernau leuchte,

1) Sitzungsberichte der Gelehrten Estn. Gesellschaft, 1894, S. 89. Vgl. HUPEL, Topogr. Nachr., II, S. 159.

2) NEUS, Esthnische Volkslieder 362 ff. Von den hier abgedruckten Stücken stammt Nr. 152 aus dem »Teutschen Merkur« S. 249 f.; die beiden andern aus der Sammlung von NEUS.

3) Diese und andere Sachen hatten die Mädchen, weil sie sich so wild schaukelten, verloren.

Seine Bänder bis nach Deutschland,
Mir das Kleid bis Kurland leuchte:
Dass der Knabe komm' aus Polen,
Der Beweibte nah' aus Narwa
Ob der Klarheit meines Kranzes,
Ob dem Blinken meines Bandes,
Ob des goldnen Kleides Glanzstoff.
Wer bringt mir den Kranz aus Pernau?
Vater bringt den Kranz aus Pernau.
Wer bringt Stiefeln mir aus Deutschland?
Mutter Stiefeln mir aus Deutschland.
Wer bringt mir das Kleid aus Kurland?
Bruder mir das Kleid aus Kurland.

Höher schwinge dich, o Schaukel!
Schiffe, Schaukel, jenem Lande zu,
Wo die Hähne Goldes trinken,
Hähne Goldes, Hühner Lahnes,
Gänse Silbers, des glänzenden,
Feine Vögelchen Pfennige!

Nr. 154.

Lasst mich nieder, ich bitte sehr!
Lasst ihr nicht, so bitt' ich nimmer,
Wiege willig bis zum Abend,
Schaukle bis zum schönen Morgen,
Singe bis zum Tage selber!
Melkt die Föhre wohl die Färse,
Führt die Hasel wohl die Herde,
Tränkt der Blondkopf traun das Kälbchen,
Führt zur Ferne fort die Herde!

Auf der Herde Steig, was fand sie?
Auf der Herde Steig ein Hühnchen,
Hob und trug es heim zur Mutter.
In die Truhe that's die Mutter,
Unter'm Deckel aufzuwachsen.
So erwuchs ein Sachsenfräulein,
Der erschienen drei der Freier,
Fünf und sechs der Krüge Weines,

Kallewingen, zweie, dreie:
Der des Mondes, der der Sonne
Und der dritt' ein Spross der Sterne.
Sie doch versteht es, sie entgegnet:
»Nein, ich gehe nicht zum Monde,
Nein, ich gehe nicht zur Sonne;
Gehe zu der Sterne Sprossen.
Bald ja scheint der Mond im Schimmer;
Bald ja scheint die Sonne sengend.«
In den Saal lud man den Stern ein,
Stellte vor ihn hin die Speisen
In der silberschönen Schüssel
In dem Kelch von edlem Golde.

Der Eingang des letzten dieser Gesänge wird vielen Schaukelliedern vorgesetzt, um sie einem vorausgegangenen anzureihen. Der zweite Theil nimmt auf die finnische Göttersage Bezug. Kallewingen sind die Söhne Kallewi's, des Riesen, des im Meere treibenden Gottes Wäinämöinen. Die Jungfrau, die aus dem Hühnchen entsteht, ist die göttliche Salme, welche sich mit dem ebenbürtigen Sterne vermählt. Uebrigens sollen die Finnen selbst ähnliche Schaukellieder besitzen, wie denn auch das sonntägliche Vergnügen bei der Schaukel unter ihnen ganz in den gleichen Formen sich bewegt, wie unter den Esten.[1])

Die estnischen Mädchen haben noch eine ganze Anzahl Gesellschaftsspiele und zu ihnen eigenthümliche Singweisen.[2]) Auch hierbei handelt es sich um Bewegungen im Takte; doch würde es zu weit

1) Neus a. a. O. S. 363 und mündliche Mittheilungen von Herrn Mag. Hugo Palander.

2) Neus a. a. O., S. 382—389 theilt allein zu acht derselben die Lieder mit. — Die Gesellschaftsspiele der Südslaven sind in der Regel mit Reigentänzen verbunden: Krauss a. a. O. S. 142 ff.

führen, darauf näher einzugehen, da sie ohne genauere Schilderung des Vorganges nicht verständlich sind.

Wie in den Tanz, so geht die Arbeit nicht selten unmittelbar auch in solche Spiele über. Es mag genügen, zwei Beispiele anzuführen. Das erste betrifft das Halmspiel in Serbien. Ist die Moba beim Kornschneiden mit einem Acker fertig, so nimmt einer der Schnitter so viel Halme in eine Hand, als Mädchen da sind. Jedes Mädchen und jeder Bursche fasst an einem Ende einen Halm an. Dann lässt jener die Halme los, und nun müssen sich diejenigen küssen, die an demselben Halme angefasst haben. Dabei wird folgendes Lied gesungen:

Nr. 155.

Lass uns greifen an den Halm, zarten, zartesten!
Dass wir sehen, welches Paar, welches Paar sich küsst.
Greifet an den zarten Halm, zarten, zartesten!
Dass wir sehen, wem das Glück freundlich lachen wird.
Dem was Altes, dem was Junges, wie das Glück es schenkt!
Sei's was Altes, sei's was Junges, küssen werd' ich's doch.
Die sich gar nicht küssen wollen, die erschlage Gott!
Töte sie die heilige Paraskewia!
Thue nun dich auf, o Hand; halte länger nicht!
Die an einen Halm gefasst, diese küssen sich![1])

Das zweite ist das Sichelwerfen der Esten. »Um zu sehen, wer von den ledigen Schnitterinnen zuerst werde Braut werden, treten sie, gewöhnlich nach Beendigung des Roggenschnittes, singend zusammen, beugen sich, wie beim Schnitt, mit den Köpfen zur Erde und werfen die Sicheln über die

1) Gerhard a. a. O. II, S. 25.

Schulter rückwärts. Diejenige, deren Sichel sich am weitesten entfernt hat, wird für die Glückliche gehalten.« Eines der hierbei gesungenen Lieder lautet:

Nr. 156.

Sirriſe, ſirriſe, ſirpikenne,	Sause denn, sause denn, Sichelchen,
Kelliſe, kelliſe, köwwera rauda!	Klirre denn, klirre denn, krummer Stahl!
Kes ſe meiſt mehhele lähhab,	Wer von uns zum Manne wallet,
Se ſirpi eli mingo!	Deren Sichel dringe weitest;
Kes ſe meiſt koio jääb,	Wer von uns zu Haus muss harren,
Se ſirpi mahha waiogo!	Deren Sichel sinke nieder! [1])

Mit diesem Liedchen stossen wir bereits an das Gebiet der Zaubersprüche, Beschwörungsformeln, Heilsegen, auf dem das gebundene, stark rhythmisch vorgetragene, geraunte oder gesungene Wort die bedeutendste Rolle spielt. Aber das Wort allein ist nicht kräftig genug, um die erhoffte Wirkung zu erzeugen. Die Herbeiziehung übernatürlicher Kräfte kann überall nur durch Vermittlung besonders vorgeschriebener symbolischer Handlungen und Bewegungen erfolgen; viele der letzteren verrathen auf den ersten Blick rhythmischen Charakter: Streichung des erkrankten Gliedes, Umwickelung mit einem Faden, Besprengen und sonstige Bewegungen mit einer Zauberruthe, Hammer- und Axtschläge, Nachahmung eigentlicher Arbeitsbewegungen. Allein dieses ganze in der sog. folkloristischen Litteratur einen so breiten Raum einnehmende Gebiet liegt doch einer ernsthaften wissenschaftlichen Forschung zu wenig offen.[2]) Nur das eine können wir deutlich

1) Neus a. a. O., S. 74.

2) Ich wenigstens fühle mich nicht im Stande, dieses schwierige

wahrnehmen, dass überall bei den Naturvölkern die Schamanen, Priester, Zauberer, Medizinmänner, oder wie sie sonst heissen, ihr eigenes Handwerkszeug, ihre rituellen Gesänge und Tänze besitzen, dass Lärminstrumente, Masken und Maskentänze bei ihren Produktionen die grösste Rolle spielen, und dass diese letzteren doch wohl auch von unserem Standpunkte aus unter den Begriff der Arbeit fallen. Wenn nun aber schon bei der gemeinen Arbeit des täglichen Lebens Gesang und rhythmische Bewegung unzertrennlich verbunden sind, wenn hier offenkundig diese Verbindung in zahlreichen Fällen das Werk förderte, so müsste es uns fast Wunder nehmen, wenn man nicht in dem Wortrhythmus selbst ein Moment des Gelingens, eine Art Zauber erblickt und ihn auch da dem Bewegungsrhythmus gesellt hätte, wo man das mit natürlichen Mitteln Unvollbringbare vollbringen wollte.

Statt langer Auseinandersetzungen möge die Erzählung eines Missionars[1]) über die Art, wie man in Madagaskar Kranke kuriert, das veranschaulichen. »Zweimal am Tage wird ein Tanz aufgeführt. Die ódy oder Hauszauber werden in den Hof gebracht und nebst einem Silberthaler auf den hölzernen Reismörser gelegt. Hierüber breitet man eine Matte und setzt dann die in wunderlicher Weise geschmückten Kranken auf das Ganze ... Dann wurden die Trommeln und Bambusen, die einheimischen Guitarren oder Banjos bearbeitet und die Flöten geblasen:

Gebiet in grösserem Umfange hier hereinzuziehen. Einiges hat der Recensent der 1. Aufl. im »Literar. Centralblatt«, 1897 Nr. 15 beigebracht.

1) SIBREE, Madagaskar, S. 232.

alle Einwohner des Dorfes bildeten einen Kreis um die Kranken und klatschten fortwährend in die Hände, während die Frauen und Mädchen ein eintöniges Lied sangen. Nun begann eine für diese Gelegenheit erwählte Frau von vornehmem Range einen Tanz aufzuführen, während eine andere, die hinter den Kranken sass, unaufhörlich mit einem Beile gegen einen alten, an einem Stricke hängenden Spaten schlug und auf diese Weise dicht neben ihren Ohren ein entsetzliches Getöse vollführte. Man glaubt hierdurch den ángatra (den bösen Geist, von dem die Kranken besessen sind), in einen der Tanzenden zu treiben. Die beiden Kranken sassen vollkommen regungslos, während die Trommeln lauter und immer lauter erschallten und immer mehr Hände und Stimmen sich an dem Klatschen und dem Gesange betheiligten, der zuletzt in ein gellendes Kreischen ausartete: da sah ich plötzlich zu meinem grössten Erstaunen die beiden kranken Mädchen aufspringen und in dem Kreise der Musicierenden herumtanzen. Diese Aufführungen werden zwei-, manchmal auch dreimal an einem Tage veranstaltet, und wenn trotzdem die Genesung der Kranken nicht bald erfolgen will, wendet man sich an die Wahrsager, die allerhand Erklärungen und Entschuldigungen dafür anzugeben wissen, z. B. dass nicht genug Rindfleisch oder Rum verabfolgt worden, oder dass die tanzenden Personen von nicht genügend hohem Range gewesen seien.«

Das ist ungefähr das Bild aller Exorcismen bei den Naturvölkern: immer handelt es sich darum, durch Lärminstrumente, Tanz und besonders kräftige, dem Sänger selbst oft unverständliche Worte

die übernatürliche Kraft zu bannen. Auch im Kultus der Götter, bei Familienfesten (Hochzeit, Beschneidung, Totenfeier) ist die Verbindung von Gesang mit Tanz und feierlichem Taktschritt ganz gewöhnlich. Die Lieder der Klageweiber enthalten meist nur in den Kehrreimen Ueberliefertes und werden sonst improvisiert. Aehnlich steht es mit den Leistungen berufsmässiger Sänger. Nach Livingstone's Tode erschien bei der Leiche ein einheimischer Totenbeklager. »Er trug die bei diesen Gelegenheiten üblichen Zierraten, bestehend aus aufgereihten Samenkapseln, an denen kleine klirrende Steinchen befestigt sind, führte einen Tanz aus und sang dabei mit tiefer klagender Stimme:

Nr. 157.

Lélo kwa Engérésé,	Heute starb der Engländer,
Muana sisi oa kónda:	Der andres Haar hatte als wir:
Tu kamb' tamb Engérésé!	Kommt herbei und seht den Engländer!

Als diese Aufführung beendet war, zogen sich der Leidklagende und sein Sohn mit einem angemessenen Geschenk von Perlen zurück.«[1])

Auch bei Musik- und Gesangsaufführungen, die lediglich der Unterhaltung dienen sollen, fehlt dieses Bewegungselement nicht. Bei den Stämmen am Victoria-Nyanza besitzt jeder grössere Herrscher seine Kapelle von Trommlern, Horn- und Flötenbläsern, welche auf Befehl ihrer Gebieter öfter auch Europäern ihre Kunststücke vormachen. Kollmann[2]) schildert eine derartige Aufführung: »Einmal avan-

1) Waller, Livingstones letzte Reise II, S. 377.
2) Der Nordwesten unserer ostafr. Kolonie, S. 69.

cierte eine Kapelle schon von weitem mit Musik vom See aus. Genau im Takt sprangen, krochen förmlich auf dem Boden und tanzten die Leute heran. In wilden Sprüngen, oft mit beiden geschlossenen Beinen zugleich, einzeln und im Trupp, dabei ihre geschmeidigen Körper zeigend, näherten sich die Spieler immer mehr und mehr. Dann machten sie plötzlich Kehrt, später wieder Front, stets dabei die Füsse genau im Takte auf die Erde stampfend. Bei allen diesen Bewegungen werden fortgesetzt die Flöten oder Hörner geblasen wie auch die Trommeln gerührt. Den Lärm vermehren noch kleine eiserne Schellen mit Eisenkugeln darin, die um die Beine gebunden werden und noch dazu dienen, den Takt genau anzugeben. Bei mir angelangt, musicierte die Kapelle, die immer noch in einem Glied dastand, unverdrossen weiter. Ab und zu sprang einer aus der Reihe näher heran und gab einige Solotänze und Sprünge zum Besten; dann tanzte er wieder an seinen alten Platz zurück . . . Um die Kapelle herum steht die gaffende Menge, und die meisten können sich nicht versagen, selbst mit zu dem Konzert zu tanzen. Ich sah zwei Weiber, die die tollsten Sprünge und Verbeugungen riskierten, wiewohl sie etwa halbjährige Kinder auf dem Rücken trugen, die ihrerseits nun ebenfalls alle Bewegungen ihrer vergnügungssüchtigen Mütter nothgedrungen mitmachen mussten, ohne dass eines derselben einen Laut der Misstimmung von sich gegeben hätte. Einmal beobachtete ich auch, dass die Musikanten zur Flötenmusik Lieder sangen, alles unter taktmässigem Stampfen mit den Füssen. Die Mitglieder solcher Kapellen sind Musiker von Beruf.«

Noch eigenartiger tritt das Bewegungs-Element in nachfolgender Erzählung Emin Pascha's[1]) hervor: »Ein Sänger macht mir sodann seinen Besuch. Vom Felle langhaariger Ussoga-Ziegen hat er sich einen stattlichen schwarzweissen Hängebart zurecht gemacht, der ihm den Mund halb verdeckt und nur dumpf zu sprechen erlaubt. Nachdem er sich im Kreise der Zuschauer niedergelassen, beginnt er mit kundiger Hand die Laute zu schlagen, eine siebensaitige Guitarre. Schwirrend folgen sich die Töne eines kleinen Vorspiels, aus dem in einförmiger Rhythmik eine Art Recitativ sich entwickelt, des weissen Fremdlings Glasperlenschätze und seine Freigebigkeit preisend. Bemerkenswerth ist die genaue Takteinhaltung in Gesang und Spiel. Wie der Gesang sich hebt, so beginnt nun ein regelmässiges Auf- und Niederbeugen des grossen Bartes, und es nimmt sich wirklich drollig aus, wenn der Sänger, seinen Kopf rechts oder links zur Schulter niederbeugend, den Bart zur Guitarre tanzend lässt. Als Haupteffekt aber, der stets unauslöschliches Gelächter hervorruft, beugt er den Kopf ganz nach dem Rücken zu so, dass die Bartspitze gerade in die Luft starrt, und lässt in dieser Stellung ein lang anhaltendes gurgelndes Rrrr ertönen, zu dem der Bart schwingt.«

Diese Erzählung erinnert an die Art, wie die finnischen Bauern nach dem Berichte Porthan's[2])

---

1) »Reisen in Aequatorial-Afrika« in Petermann's Mitth. XXIV (1878), S. 370.

2) Opera selecta, III, p. 364 sq. und Rühs, Finnland, S. 327 f. Der Vorsänger beginnt den Gesang; ist er bis etwa zur dritten Silbe vom Ende des Verses gelangt, so fällt der Helfer ein, weil er aus dem Zusammenhange und dem Metrum das kommende Wort leicht

ihre Gesänge vortragen. Es singen immer, auch in grösserer Gesellschaft, nur zwei: der Vorsänger und der Helfer. Bei Gesängen aus dem Stegreif ist der erstere zugleich der Dichter. Beide sitzen entweder nahe neben einander oder einander gegenüber, sodass sie sich die rechte Hand reichen können, die sie auf die aneinander stossenden Kniee stützen. »Während des Singens bewegen sie langsam den Oberkörper, gleichsam als ob sie einander mit den Köpfen berühren wollten, und machen ein ernstes, nachdenkliches Gesicht.« Andere Beobachter[2]) bezeichnen diese Bewegung als ein »stetes Vor- und Rückwärtsbeugen.« Es ist eine Art feierlichen Ceremoniells, das als uralt gilt. Zu bemerken ist dabei noch, dass diese finnischen Sänger nicht zum Zwecke des Erwerbs auftreten, wie es in den beiden vorhergehenden Fällen der Fall war.

Eins aber scheint aus diesen Beispielen zu erhellen. Wie es ursprünglich keine Dichtung giebt, die nicht gesungen wird, so giebt es keinen Gesang, der nicht mit irgend einer Art der Körperbewegung begleitet würde, mag diese nun durch eine Arbeit, einen Tanz, ein sonstiges Bewegungsspiel oder durch das Schlagen eines Instruments oder durch willkürlich ersonnenen Gebrauch der Gliedmassen herbei-

---

errathen kann; der Helfer wiederholt darauf mit etwas verändertem Ton den Vers allein, gleich als wenn er seine Zustimmung gäbe. Unterdessen schweigt der Vorsänger, bis jener wieder zum letzten Fusse kommt, den sie zusammen absingen. Dann setzt er den folgenden Vers allein hinzu, bis der Helfer wieder einfällt. Die Zeit, die dieser ihn ablöst, verwendet der Stegreifdichter dazu, auf die Fortsetzung zu denken.

2) H. Paul, Kanteletar, Einleitung S. VIII.

geführt sein. Selbst der Australier, der im Busch bei seinem Feuer sitzt, begleitet sein eintöniges Lied dadurch, dass er den Bumerang gegen die Keule schlägt[1]). Oft, wenn an schönen Abenden auf Neuseeland Burschen und Mädchen zu gemeinsamem Gesange sich versammeln, »kann man sie in einer Reihe sitzen sehen, das Haar mit Federn geschmückt und das Gesicht mit rothem Ocker und Holzkohle beschmiert. Die besten Stimmen beginnen und endigen den Vers; aber der Refrain wird vom ganzen Chor herausgeschrieen, der zugleich eine Art musikalischer Begleitung dadurch bewirkt, dass eine Hand auf die Brust klatscht, während die andere in die Höhe gehoben und in Schwingungen versetzt wird, was für das Auge denselben Eindruck macht, wie der Triller in der Musik für das Ohr.«[2]) »Machen die Nilschiffe abends Station, so setzen sich die Schiffleute (deren Arbeitslieder unser Anhang wiedergiebt) am Ufer im Kreise auf den Erdboden nieder und führen händeklatschend ihren Gesang aus, während einer mitten im Kreise tanzt.«[3])

Somit bleibt bei diesen Völkern auch in den Momenten der Ruhe der Gesang, wenn er lediglich der Erholung und Unterhaltung dient, an die Körperbewegung gebunden; beide bilden eine untrennbare Einheit. Ohne rhythmische Körperbewegung kommt der Gesang bei diesen Völkern überhaupt nicht vor.

Aber diese Erscheinung beschränkt sich nicht

1) LUMHOLTZ, Unter Menschenfressern, S. 200 f.

2) SHORTLAND a. a. O., S. 169.

3) AMBROS, Geschichte der Musik, I², S. 101. Vgl. Anhang, Nr. 192.

auf die Naturvölker; sie ragt noch in unsere europäische Kulturwelt hinein, wo immer neben der Kunstdichtung sich eine eigentliche Volksdichtung auf breiterer Grundlage erhalten hat. In dem Vorwort einer Sammlung von Uebersetzungen spanischer Volkslieder[1]) ist zu lesen: »Tanzen, Singen und Spielen gehört beim spanischen Volke durchgängig zusammen. Man tanzt nicht, ohne ein Lied dazu zu singen und ein Instrument zu spielen; man hört kein Lied und kein Instrument, ohne dem Körper die flüchtige Bewegung des Rhythmus zu geben. Weil aber Tanzen, Singen und Spielen zu gleicher Zeit geübt werden, so liegt darin auch eine Schranke dieser Belustigungen: der Tanz wird kein wildes Springen, das Lied kein Geschrei; die begleitende Musik bleibt einfach (roh, wenn man will), seit Jahrhunderten, seit Jahrtausenden. Meist tanzen im eigentlichen Nationaltanze die Geschlechter getrennt; die betreffenden Paare beziehen sich in ihren Bewegungen auf einander, doch ohne die leiseste gegenseitige leibliche Berührung, da die Hände mit Tamburin oder Castagnetten beschäftigt sind. Dies ist der nationale Tanz in Spanien, die nationale Lust am Rhythmus der Bewegung. Der Spanier findet dies alles so rein, so erlaubt, so natürlich, dass er dem Tanze sogar im Gottesdienste einen Raum gewährt. Bei den Knabentänzen, welche unter dem Namen der Seises in der Kathedrale zu Sevilla während der Octave nach Mariae Empfängniss, in der Carnevalszeit und am Frohnleichnamsfeste vor dem Hauptaltare zu Ehren der Jungfrau Maria auf-

1) Hosäus, Spanische Volkslieder u. Volksreime, Vorwort, S. X f.

geführt werden, erschallen zu den von den tanzenden Kindern gesungenen geistlichen Sarabanden die Castagnetten, und ebenso arbeitet Dudelsack, Tamburin und Zambamba, wenn in der Woche vor Weihnachten in den Kirchen die Musik der Hirten von Bethlehem aufgeführt wird.« Die Gabe der Improvisation ist bei diesen spanischen Volkstänzen noch fortgesetzt rege.

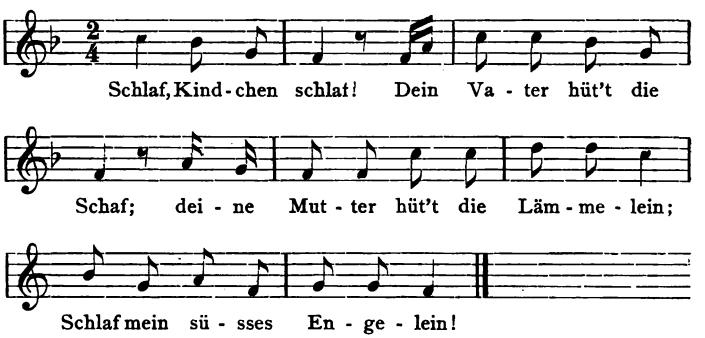
Aehnlich sind bei den Neugriechen »Tanz und Poesie unzertrennlich verbunden. Der neugriechische Tanz hat überhaupt etwas von dem mimischen Element der alten Orchestik bewahrt. Jede Provinz hat ihren eigenthümlichen mimischen Tanz. Alle diese Tänze haben ihre eigenen Weisen und Gesänge, mit denen sie seit undenklichen Zeiten verbunden sind. Daneben entstehen aber manche neue Lieder, Weisen und Tänze. Nie tritt ein solcher neuer Tanz ohne ein neues Lied auf, dessen mimischen Theil er ausmacht; nie wird eins gesondert von dem andern ausgeführt, und beides sinkt gemeinschaftlich wieder in Vergessenheit.«[1]) Dasselbe liesse sich von den Albanesen und Bulgaren sagen. Die Brüder Miladinow, welche eine grosse Sammlung bulgarischer Volkslieder herausgegeben haben, nennen den Tanz geradezu die »Schule, in welcher sich die nationale Poesie ausgebildet hat.« Dieser Ausdruck lässt sich ohne grosse Einschränkung auf alle europäischen Völker übertragen.

Es liegt nicht in meiner Aufgabe, die Spuren des Bewegungsgesanges bis in die litterarische Zeit der Dichtung hinein zu verfolgen, so reizvoll es an

1) Fauriel, Neugriechische Volkslieder, Einleitung S. LVII.

sich für den Litterarhistoriker sein möchte; für uns heisst es auch hier: »Der Buchstabe tötet.« Viel dankbarer wird es für uns sein, das lebendige Wort aufzusuchen, und zwar da, wo es in der europäischen Civilisation fast allein noch seine alte Kraft erhalten hat, im Kinderlied. Wir bedienen uns da desselben Mittels, das die Völkerkunde so oft mit Erfolg angewendet hat. Um das Denken und Treiben kulturarmer Menschenrassen zu verstehen, flüchtet sie zu dem Leben des Kindes. In diesem aber finden wir Gesang mit rhythmischer Bewegung fast überall untrennbar verbunden. Wenn die Mutter die Wiege in Bewegung setzt oder den Säugling auf dem Arme schaukelt, singt sie:

Nr. 158.



Das Kind wirkt hier sozusagen passiv im Rhythmus des Gesanges mit, indem sich die von den Armen der Mutter ausgehende schaukelnde Bewegung seinem Körper mittheilt, und ebenso geschieht es, wenn der Vater den Knaben auf dem Knie reiten lässt und eines der bekannten Hopp-hopp-Liedchen anstimmt. Aber auch unter den zahlreichen Kose-

liedchen sind viele von rhythmischen Bewegungen unzertrennlich. In erster Linie die Händeklatschverschen, z. B.

Nr. 159.

Bitsche, batsche Kuchen!
Der Bäcker hat gerufen.
Wer will gute Kuchen backen,
Der muss haben sieben Sachen:
Eier und Schmalz,
Butter und Salz,
Milch und Mehl,
Safran macht den Kuchen gehl.

Ferner der Singsang beim Streicheln über das Gesicht oder über die Hand (»Da hast 'nen Thaler« u. s. w.), beim Berühren verschiedener Körpertheile des Kindes, wobei diese benannt werden, beim Fingerspiel:

Nr. 160.

Das ist der Daumen,
Der schüttelt die Pflaumen,
Der liest sie auf,
Der trägt sie heim,
Und der klein' Spitzbub isst sie all' allein!

Besonders charakteristisch sind die Heilsprüche, die gesungen werden, wenn das Kind sich gestossen hat, und zwar unter rhythmischem Streichen der schmerzenden Stelle:

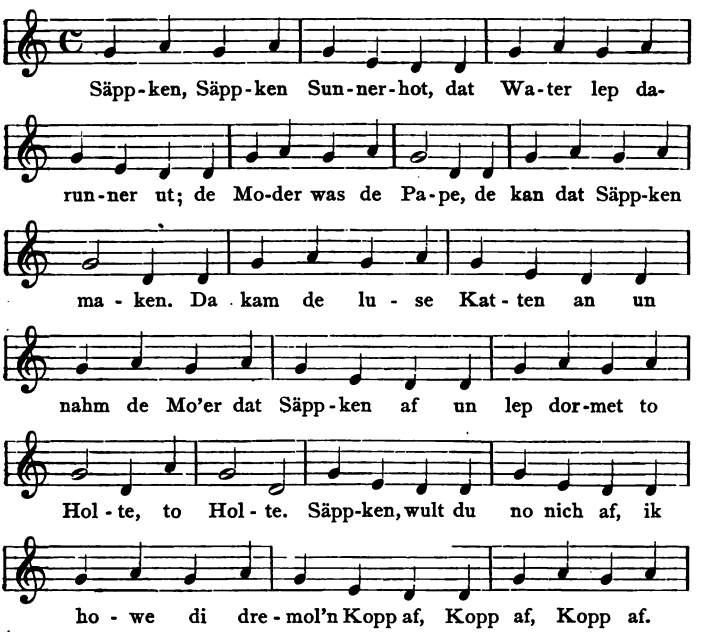
Nr. 161.

Heile, heile, Segen!
Drei Tage Regen,
Drei Tage Schnee,
Thut's dem Kindchen nimmer weh!

Wenn die Kinder grösser werden und selbständig zu spielen beginnen, kommt ihre Neigung, Körper-

bewegungen mit Gesang zu begleiten, erst recht zur Geltung. JEAN PAUL hat einmal das Spiel die Arbeit des Kindes genannt; aber es giebt einzelne Spiele, die der Arbeit der Erwachsenen besonders ähnlich sind, und bei diesen lassen sich denn auch Arbeitstaktlieder von typischer Reinheit nachweisen. Am verbreitetsten sind die Bastlöselieder (Huppenlieder), welche zum Klopfen der Rinde bei der Anfertigung von Weidenflöten gesungen werden. Hier zwei Beispiele, das erste aus Westfalen[1]), das zweite nach mündlicher Ueberlieferung aus Nassau.

Nr. 162.



1) Aus der Vierteljahrsschr. f. Musikwissenschaft, VIII, S. 509f.

Nr. 163.

Saft, Saft Weideholz!
Der Bäcker hat en' junge Wolf;
Werft en in de Grawe,
Fressen 'n die junge Rawe.
Mudder, geb mer einen Pfennig!
»Was willst de mit dem Pfennig du?«
Nadelche kafe!
»Was willst de mit dem Nadelche du?«
Seckelche nähe!
»Was willst de mit dem Seckelche du?«
Steinercher lese!
»Was willst de mit de Steinercher du?«
Vögelche werfe!
»Was willst de mit dem Vögelche du?«
Brore, sore!
Vögelche uff 'em Owe!
Pfeifche muss gerore.
Vögelche uff'm Dach!
Dass das Pfeifche wulle, wulle krach'!

Dieser Gesang wird unter starker Hervorhebung des Rhythmus vorgetragen. Jeder betonten Silbe entspricht ein Schlag auf das Stück Weidenzweig, dessen Rinde gelöst werden soll. Besonders bemerkenswerth ist das absteigende Metrum in der Rede des Kindes gegenüber dem aufsteigenden in den Fragen der Mutter, sowie das Ausfallen der beiden unbetonten Silben in der ersten Zeile[1]).

Aehnliche Liedchen werden in Ostfriesland beim Beiern gesungen, wobei der Klöppel der Kirchenglocke von Schulknaben mit der Hand an die Wan-

1) Weitere Beispiele von Bastlöseliedern bei FIRMENICH a. a. O., I, S. 121. 131. 230. 295. 352. 426. 442. II, S. 102. 561. III, S. 175. Ztschr. für Volkskunde IV, S. 74 ff. VI, S. 99 f. SIMROCK, D. Kinderbuch Nr. 648—660.

dung der Glocke angeschlagen wird. Folgende beiden Proben verdanke ich freundlicher Mittheilung[1]):

Nr. 164.

Bim, bam, beierlot!
»Wel ist der dôt?«
Jan Pokken
mit sien krumme Stokken!
»Wel sal hum begrafen?«
De Ranken un de Raven.
»Wel sal hum verlüden?«
Janmann mit sien Büden.
»Wel sal hum versingen?«
De Mester mit al sien Kinner.
»Wel sal hum verpreken?«
Pastôr mit sien Deken.

Nr. 165.

Hund in 't Tau, Hund in 't Tau,
Mesterohm schlöpt noch by sien Frau.

Wenn zwei Mädchen in der Schweiz gemeinsam ein Seil auf und ab schwingen, während ein drittes darüber springt, (Seilgumpen), so singen sie:

Nr. 166.

Stümperli, Gümperli, Rumbisbumb,
Chum, mer hänt en Seiligump![2])

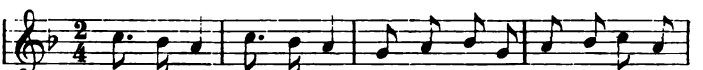
Wenn die Kinder im Spätsommer und Herbst schaarenweise in den Wald ziehen, um Heidelbeeren oder Haselnüsse zu pflücken, Bucheckern und Eicheln zu lesen, auch wohl beim Ährenlesen auf dem Felde,

1) Die erste von Herrn Pastor W. Lüpkes in Marienhafe, die zweite von Herrn Dr. Ch. J. Klumker.

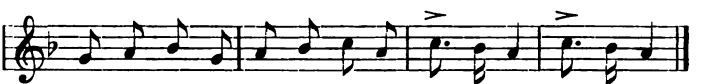
2) Rochholz, Alemannisches Kinderlied u. Kinderspiel aus der Schweiz, S. 456.

pflegen sie in manchen Gegenden Deutschlands Liedchen zu singen, die den Ernteliedern der Erwachsenen verwandt sind[1]). Sie werden besonders beim Hinausgehen und auf dem Heimwege angestimmt. Als Probe lasse ich ein in Sachsen bekanntes Heidelbeerliedchen folgen.

Nr. 167.



Heedelbeer'n! Heedelbeer'n! Wer will mir das denn verwehren,



dass ich schrei-e Hee-del-bee-ren? Heedelbeer'n! Heedelbeer'n!

Man kann hier schon fast von wirklicher Kinderarbeit sprechen. Ebenso in einem von Holub[2]) erwähnten Falle, in dem Betschuanenkinder von 6 bis 10 Jahren den Lehm, welchen ihre Mütter zum Ueberschmieren der Wände brauchten, unter monotonem Gesange mit den Füssen stampften. Dass Kinder die Arbeiten Erwachsener gern nachahmen, besonders solche von rhythmischem Verlauf, ist bekannt. Ich führe dafür die Bewegungen des Säens und des Holzsägens an, welche unter Gesang ausgeführt werden[3]). Viel zahlreicher und über die ganze Welt verbreitet sind die Ringelreihen- und Tanzspiele, die sich zu rhythmischen Aufführungen ganzer Geschichten und Märchen gestalten und in denen sich die Grundelemente des Tanzes der Naturvölker noch täglich

1) Beispiele bei Böhme, Kinderlied, S. 190—198 (Nr. 940—974 und 976).

2) Sieben Jahre in Südafrika, I, S. 459.

3) Böhme a. a. O., S. 216 f. 118 f.

vor unsern Augen wiederholen. Sie finden sich in allen Abstufungen vom einfachen Umzugslied und Reigentanz mit gleichmässigem Singsang bis zur ausgeführten Pantomime mit je nach den nöthigen Körperbewegungen wechselndem Rhythmus und dem entsprechendem Gesang[1]). Wer kennt nicht das Nachahmungsspiel von dem Bauer, der seinen Samen ausstreut oder von den sieben Söhnen Adams?

Sie machten alle so wie ich:
Mit dem Fingerchen tip, tip, tip,
Mit dem Köpfchen nick nick nick,
Mit den Füsschen trab trab trab,
Mit den Händchen klapp klapp klapp!

Das lebt alles und bewegt sich alles von selbst im Rhythmus. Sogar die einfachen Abzählreime entbehren dieses Elementes nicht, indem dabei der Arm und Finger bei jeder Zahl oder jedem Verse die Streck- und Einziehbewegung ausführt.

Um über die Vortragsweise der Kinderlieder auch ein Wort zu sagen, so wird wohl die Mehrzahl derselben halbsingend recitiert; viele aber werden auch wirklich gesungen. So namentlich die Ringelreigen- und ähnliche Spieltexte. Erst in neuester Zeit hat man den Melodien einige Aufmerksamkeit geschenkt[2]). Der naturwüchsige Kindergesang kennt

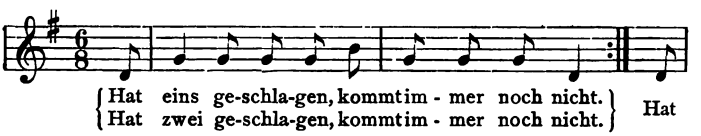
---

1) Es kann auf diese Dinge ohne genaue Beschreibungen der einzelnen Spiele nicht eingegangen werden. Der Kürze halber verweise ich auf das zweite Buch von BÖHME's Kinderlied und Kinderspiel und die ähnlichen Sammlungen.

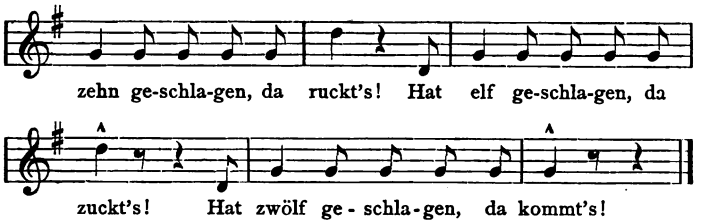
2) Hübsche Melodien mit Spielbeschreibungen bei J. LEWALTER, Deutsche Volkslieder, in Niederhessen gesammelt (2. Aufl. Kassel 1896) und bei BÖHME a. a. O. Dort auch die nachfolgende Beurtheilung der Musik: Einleitung S. LIV ff.

eigentlich nur eine Melodie. »Diese geht aus Dur, hat Zweivierteltakt und ist die beständige Wiederholung eines Motivs von zwei Takten. Die Stimme bewegt sich gewöhnlich länger auf einem Tone fort, welcher bald die Quinte, bald der Grundton ist, berührt zur Abwechslung den Obernachbarton, geht auf den Anfangston zurück und sucht einen Ruhepunkt auf der Terz, mit welcher auch vielfach das Stückchen geschlossen wird, wenn es nicht am Schlusse bis zum Grund abwärts geht. Auf jede Silbe wird nur ein Ton gesungen. Weil das Versmass der Kinderlieder gewöhnlich trochäisch ist, so beginnt die Musik mit dem Volltakte. Wo iambische Verse den Auftakt fordern, wird dieser dadurch hergestellt, dass die Unterquarte dem Grundton vorangesetzt wird oder der Grundton vor der Oberquinte hergeht. Bei überzähligen Silben wird eine Viertelnote in Achtel aufgelöst; wo eine Silbe fehlt, werden zwei Noten zusammengezogen. Muss des Textes wegen eine grössere Note in zwei kleinere zerlegt werden, so geschieht's stets auf der schweren Note.« Hier ein einfaches Beispiel[1]):

Nr. 168.



1) Das bekannte Kinderlied: »Das böse Thier«. Die Kinder ziehen paarweise oder in einer Reihe dahin und singen diesen Gesang. Eines der Mitspielenden lauert als wildes Thier in einem Versteck. Bei »zwölf« stürzt es auf die unter Geschrei sich Zerstreuenden los und sucht eins davon zu fangen, welches dann an seiner



So einfach das ist, so wird sich doch nicht verkennen lassen, dass unser Kinderlied unter der fortwährenden Einwirkung der Kindergärten, der Schule und des Gesangs der Erwachsenen steht und aus diesen Quellen manche melodische Elemente aufnehmen konnte, die ursprünglich dem Bewegungsgesange fremd waren. Wir dürfen uns darum nicht wundern, wenn die Gesänge derjenigen Naturvölker, die man als die niedrigststehenden anzusehen pflegt, ein noch einfacheres Gepräge aufweisen, indem das Musikalische in ihnen sich fast ganz auf den Rhythmus beschränkt.

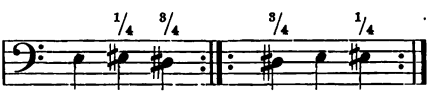
Am genauesten sind in dieser Richtung die Mincopie auf den Andamanen erforscht[1]). Sie haben eigentlich nur eine Weise, einerlei, wovon der Gesang handelt. Hauptgegenstände des letzteren sind die täglichen Arbeiten: Bootbau, Anfertigung eines Bogens, die Jagd auf Schweine, das Schiessen von Fischen, das Spiessen von Schildkröten. Religiöse Gesänge giebt es ebensowenig als Ammen- und Liebeslieder. Musik, Rhythmus, Accent und Into-

Stelle wildes Thier wird. Böhme a. a. O. S. 563 f. Vgl. oben Nr. 37.

1) M. V. Portmann im Journal of the R. Asiatic Society of Gr. Br. XX (1888), S. 181 ff. Das Folgende ist aus dieser Arbeit meist wörtlich ausgezogen.

nation sind kein Kennzeichen für den Inhalt eines Gesanges, und wer die Sprache nicht versteht, könnte nicht wissen, ob ein Lied von einem Gefecht, einer Jagd oder der Anfertigung eines Bootes handelt.

Der englische Beobachter hat eine Reihe dieser Gesänge in unserer Notenschrift aufgezeichnet. Obwohl nach seiner Aussage der Stimmumfang der Andamanesen, Männer und Frauen, gewöhnlich eine Oktave erreicht, so bestehen doch jene Gesänge sämtlich in der rhythmischen Aneinanderreihung ein und desselben Tones. Manchmal erscheint derselbe allerdings etwas erhöht oder vermindert; allein diese Nachbartöne weichen vom Grundton (meistens e) nur um je einen Viertelton ab[1]). Die einzigen Elemente, welche für den Aufbau einer Melodie zur Verfügung stehen, wären daher:



Man darf fragen, ob Singweisen, die sich in so ausserordentlich engen Grenzen bewegen, noch als Melodien bezeichnet werden können, ob sie nicht vielmehr für sich schon als ausschliesslich rhythmische Gebilde angesehen werden müssen. Aber für sich allein kommt der Gesang bei den Andamanesen überhaupt nicht vor. Er wird entweder zur

---

1) PORTMANN notiert an einigen Stellen sogar Verschiebungen um einen Achtelton. Für das Gehör eines musikalischen Europäers ist schon eine Hebung oder Senkung um einen Viertelton schwer fassbar. Da der Verfasser an anderer Stelle sagt, »das Ohr der Andamanesen sei nicht scharf genug, um kleine musikalische Intervalle zu unterscheiden«, so liegt ein unerklärlicher Widerspruch vor.

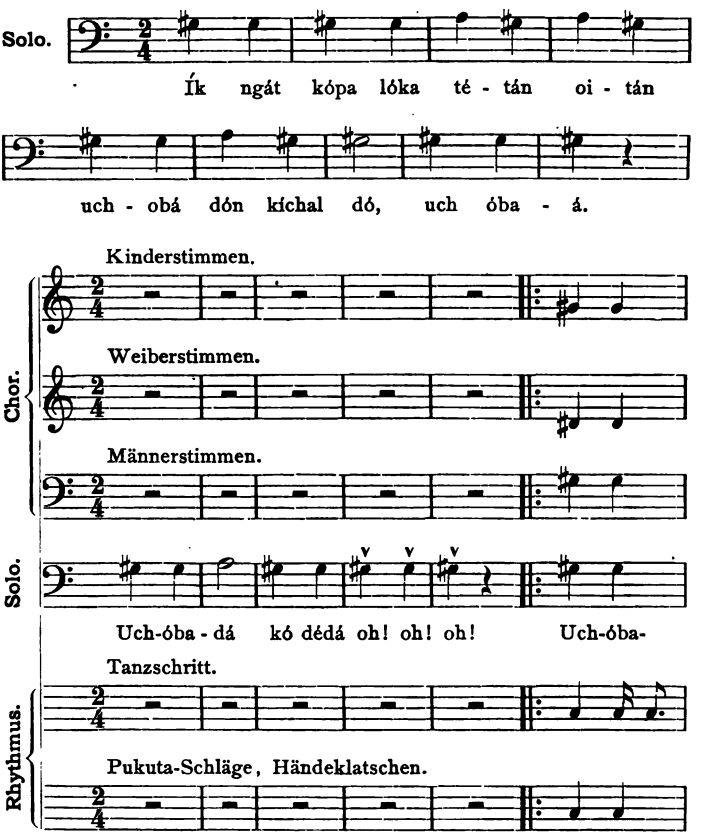
Arbeit oder zum Tanze vorgetragen; dort bildet er mit der Arbeitsbewegung und dem Arbeitsgeräusch eine rhythmische Einheit; hier wirkt er mit dem Tanzschritt, dem Klatschen der Hände und dem Schall der Pukuta[1]) zusammen — lauter streng rhythmischen Bestandtheilen, in deren Vereinigung kleine Abweichungen der Stimme verschwinden müssen.

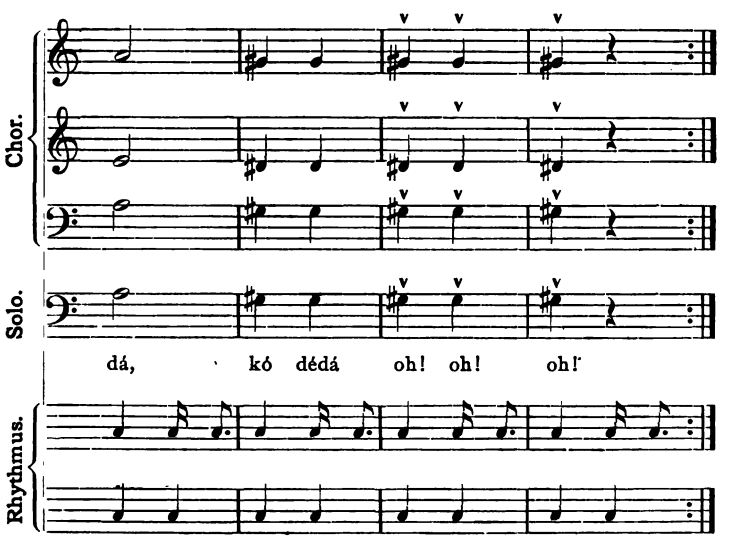
Obwohl die Andamanesen zu jeder Beschäftigung singen, so ist doch der Tanz ihre einzige wirklich musikalische Aufführung. Er wird bei jedem wichtigeren Ereigniss in ihrem Leben veranstaltet, nach einer erfolgreichen Jagd, bei den Trauer- und Weiheceremonien, beim Besuch von Freunden u. s. w. Ihr Haupttanz, der in jeder grösseren Niederlassung fast alle Abend aufgeführt wird, vollzieht sich in folgender Weise. An einem Ende des wohl gereinigten Tanzplatzes stellt sich der Leiter des Ganzen mit der Pukuta auf, einem unten etwas ausgehöhlten schildartigen Brette, das vor ihm am Boden auf einem untergeschobenen Steine liegt. Eine Anzahl Frauen sitzt in einer Reihe zu seiner Linken und ein Haufe Männer hinter und rechts von ihm. Statt der Frauen oder neben ihnen nehmen auch Kinder an der Aufführung Theil. Die Tänzer stehen oder sitzen am andern Ende des Platzes. Der Leiter beginnt als Vorsänger den Gesang; an einer bestimmten Stelle fällt der Chor ein, und damit beginnt auch der Tanz. Die Frauen sitzen aufrecht, die Beine vor sich ausgestreckt und etwas oberhalb der Knöchel gekreuzt; mit der einen offenen Hand, die sie mit der andern

1) Vgl. oben S. 54 f. Dieses Schallholz ist übrigens das einzige musikalische Instrument der Mincopie.

am Gelenk halten, klatschen sie auf die innere Seite der Schenkel, während die nicht am Tanze betheiligten Männer die Hände im Takte zusammenschlagen. Der Leiter schlägt die Pukuta mit einem Fusse, bez. mit der Ferse desselben. Wie sich das Ganze musikalisch ausnimmt, zeigt folgendes Beispiel.

Nr. 169.





Dieser Gesang ist das Werk eines Mannes Namens WOICHELA vom Stamme der Aka Jawai; er schildert, wie der Dichter einen Bogen machte, und zwar ganz allein. Er lautet in Uebersetzung:

Vorsänger: Ihr habt das nicht gemacht; ich machte es.
Ich, ich, ich machte es.
Chor: Ich, ich, ich machte es.

Wie dieser, so bestehen alle bekanntgewordenen Andamanesen-Gesänge nur aus zwei oder drei kurzen Sätzen[1]). Der letzte Satz ist meist der inhaltlich

1) Einige weitere Proben mögen hier noch stehen (bezeichnet nach den Nummern PORTMANN's): Nr. 6. Solo: Maia Poro sah von meinem Boote aus eine fette Schildkröte im Wasser und schoss ihr in das Auge. Poro lachte, als er sie in das Auge schoss. Chor: Poro lachte etc. — Nr. 7. Solo: Am Ende des Tages gingen wir langsam (durch den Wald nach Hause) und hörten den Schall von einem Kanoe, das gezimmert wurde. Chor: Wir gingen langsam.

wichtigste; er wird auch allein vom Chor als Refrain aufgenommen und nach Belieben wiederholt. Während nun der Vorsänger, der zugleich der Dichter und Komponist des Gesanges ist, sich nach Aussage des Beobachters etwas frei im Takte bewegt, geht der Chor immer im festen Rhythmus des Zweivierteltaktes. Männer und Kinder singen beim Refrain die Töne des Solos unisono mit, während die Frauen dazu die oberen Quintenparallelen anstimmen. Die Pukuta ertönt bei jedem Viertel (♩ ♪), und das Stampfen der Tänzer (♩ 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯.) begleitet das Ganze. Ist man des Refrains müde, so wird oft noch ein eignes Finale angehängt, das aus lauter sinnlosen Ausrufen besteht und bei den verschiedenen Stämmen konventionell zu sein scheint, z. B.

Vorsänger: Obe date are a!
Chor: Te are are a!

Damit endet der Gesang; es folgt eine Pause, in der nur die Pukutaschläge und das rhythmische Stampfen zu hören sind; das letztere wird immer rascher und wilder, indem es aus dem ♩ 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯. ‖ ♩ 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯. in das ♪ ♪ ♪ ♪ ‖ ♪ ♪ ♪ ♪ übergeht und nach wenigen Takten gänzlich aufhört.

Wir haben somit in den Tanzaufführungen der Mincopie ein vierfach zusammengesetztes rhythmisches Gefüge: Tanzbewegung, Pukutaschlag, Händeklatschen und Gesangsstimmen, die sich wieder in Män-

— Nr. 8 (Lied einer Frau). Solo: Ich richtete das Steuer und liess das Boot in die See, und dann brachte ich es zurück. Chor: Dann brachte ich es zurück. Nr. 9. Solo: Ich zimmre unten am Vordertheil eines Bootes; ich zimmre an einem Boote. Chor: Ich zimmre an einem Boote.

ner-, Frauen- und Kinderstimmen gliedern. Alle diese Elemente wirken akustisch; bei drei von ihnen aber sind die Töne nur Folgeerscheinungen von rhythmischen Körperbewegungen: beim Schall der Tanzfüsse, bei dem Klappern der Pukuta und beim Klatschen der Hände. Dass aber die Körperbewegungen die Grundlage des Ganzen sind, geht klar aus dem vom Beobachter hervorgehobenen Gegensatze des Solos zum Chorgesang hervor. Die Zeitverhältnisse des Solos sind unsicher; »nur der Chor bewegt sich streng im Takte;« denn jenes beginnt ohne Begleitung; dieser aber ist gebunden an die festen Masse rhythmischer Gliederbewegung[1]). Wir erkennen daran, dass der Gesang dieser Völkchen das einzige musikalische Merkmal, auf das er Anspruch erheben darf, den Rhythmus, nicht aus sich selbst besitzt, dass er überhaupt noch nicht zu selbständigem Dasein gelangt ist.

Dies zeigt sich auch in der Art, wie der Gesang entsteht und wie er die Sprache behandelt. »Jeder Andamanese dichtet und komponiert Gesänge. Von einem Manne oder einer Frau, die das nicht vermöchten, würde man wenig halten. Selbst kleine Kinder sind dazu im Stande. Wer einen Gesang für den Abendtanz komponieren will, thut das bei einer Arbeit, die ihn nicht aufregt oder zerstreut,

1) Aehnliche Verhältnisse scheinen bei den Gesängen der Australier obzuwalten, von denen LUMHOLTZ a. a. O. S. 59 und 199 zwei längere Proben mittheilt, darunter ein Korriborritanzlied. Beide Gesänge beginnen mit einem melodisch bewegteren Eingang, gehen aber nach kurzer Zeit in ein andauerndes rhythmisches Gebrumme auf demselben Tone über. Der Berichterstatter bemerkt auch hier: »Die Eingeborenen haben weniger Gehör für Melodie als für Takt.«

indem er es so lange damit versucht, bis er zufrieden und die Weise ihm geläufig ist.« Ist so das Lied bei der Körperbewegung entstanden, so trägt es der Komponist des Abends auf dem öffentlichen Tanzplatze vor, ist dabei aber anfangs etwas unsicher, bis nach wenigen Takten die gewohnte Begleitung einsetzt. »Dem Rhythmus zu Liebe verändern und kürzen die Andamanesen die Worte ihrer Sprache, sodass man fast sagen kann, sie besässen eine eigene Dichtersprache.« Nach einem andern Beobachter wäre es »nichts Seltenes, dass der Dichter eines neuen Liedes sowohl die Sänger als das Publikum erst in gewöhnlicher Sprache über den Sinn aufklären muss.« Auch das wäre unerklärlich, wenn der Gesang ein selbständiges sprachliches Gebilde wäre, wird aber völlig verständlich, wenn wir ihn einem der Sprache fremden rhythmischen Gesetze untergeordnet denken.

Dieselben Eigenthümlichkeiten weisen die Gesangsaufführungen anderer tiefstehender Völker auf. Auf den Inhalt scheint ihnen wenig anzukommen; sie wissen oft selbst nicht anzugeben, was sie singen. Entweder werden Wörter und Sätze im Liede aneinandergereiht, die keinen Sinn ergeben, oder es werden sinnlose Naturlaute immer von neuem wiederholt. Australische Stämme sollen Lieder von andern Stämmen übernehmen, deren Sprache sie gar nicht verstehen. Aber auch wo der Gesang einen sinnvollen Inhalt erlangt, erhebt derselbe sich selten über das Nächstliegende: die Leiden und Freuden des Dichters und seine unmittelbaren Erlebnisse. Das formale Element, auf das die Naturvölker darnach allein Werth legen, ist jedoch nicht die Melodie.

Ihre Gesänge sind monoton, fast melodienlos; auch die entwickelteren unter ihnen erreichen fast nie den Tonumfang einer Oktave, und ebenso vermisst man bei ihnen das harmonische Element. Alle Beobachter weisen vielmehr darauf hin, dass bei ihnen allein dem Rhythmus Bedeutung beigelegt, dieser aber auch mit aller Stärke hervorgehoben wird[1]). Ueberall aber treten diese Gesänge in Verbindung mit Körperbewegungen auf, an die sie sich anlehnen.

So hat uns das Zurückgehen auf die unterste unsrer Beobachtung noch zugängliche Stufe socialen Daseins dasselbe gelehrt, wie das Hinabsteigen in die Kinderwelt: die unzertrennliche Verbindung des Gesanges mit dem Bewegungsrhythmus des menschlichen Körpers, und nachdem wir die gleiche Verbindung in zahlreichen Fällen auch bei Völkern höherer Gesittungsstufen kennen gelernt haben, verliert die merkwürdige Vereinigung von Arbeit und Gesang das Befremdliche, das sie für den ersten An-

1) Vgl. oben S. 44. 47 f. RATZEL a. a. O. I, S. 465. Manches hierher Gehörige hat GROSSE, Die Anfänge der Kunst, S. 236 ff. und S. 270 ff. zusammengestellt. Derselbe irrt nur darin, dass er die Gesänge der »Wilden« wesentlich als Träger von Melodien, also als musikalische Leistungen, betrachtet wissen will, während die von ihm citierten Gewährsmänner allein die rhythmische Seite betonen. So EYRE (Discoveries in Central Australia II, 229): »Viele Australier können nicht einmal über den Sinn der Lieder ihrer eigenen Heimat Auskunft geben, und ich bin geneigt anzunehmen, dass die Erklärungen, welche sie liefern, im Allgemeinen sehr unvollkommen sind, da man auf das Mass und die Quantität der Silben ein weit grösseres Gewicht zu legen scheint als auf den Sinn«. Und ein anderer Berichterstatter schreibt: »In allen Korriborriliedern wiederholen und versetzen sie die Worte, indem sie offenbar reinen Unsinn singen, um den Rhythmus zu variieren oder einzuhalten« (BARLOW, Journ. Anthrop. Inst. II, 174).

blick hatte und tritt in einen grossen Zusammenhang. Die Gesamtheit der rhythmischen Bethätigungen des Menschen, die in unserer Kulturwelt jede für sich ihr selbständiges Dasein haben und scheinbar eignen Gesetzen folgen, stellt sich uns, je weiter wir zurückgehen, um so mehr als eine Einheit dar, die auf der festen Grundlage der anatomischen und physiologischen Verhältnisse unseres Körpers beruht. Diese Einheit ist über den blossen Mechanismus der automatischen Bewegung hoch emporgehoben durch das poetisch-musikalische Begleitelement, das sie zwar missen kann, das aber selbst zu einem Eigendasein noch nicht gelangt ist.

VII.

Der Ursprung der Poesie und Musik.

Unsere Untersuchung hat uns Körperbewegung, Musik und Dichtung in engster wechselseitiger Verbindung gezeigt. Wie sind sie ursprünglich zusammengekommen? Waren diese drei Elemente vorher, jedes für sich unabhängig vom andern sein Sonderdasein führend, wie in unserer heutigen Kulturwelt, bereits vorhanden und erscheinen hier nur zufällig mit einander verbunden? Oder sind sie etwa alle drei zusammen entstanden und nur später durch einen langsamen Differenzierungsprozess von einander getrennt worden? Und wenn dies der Fall ist, welches von den drei Elementen bildet in ihrer ursprünglichen Vereinigung den Kern, an den die andern sich anschliessen?

Wenn wir diese Fragen zu beantworten versuchen, so können wir von der Thatsache ausgehen, die allgemein anerkannt wird, dass nämlich Poesie und Musik ursprünglich nie getrennt vorkommen. Poesie ist regelmässig auch Gesang; Wort und Weise entstehen zugleich mit einander; keins kann ohne das andere bestehen. Nun wissen wir bereits, dass das Wesentliche an diesem Doppelgebilde, dem Gesang, für die Naturvölker sein Rhythmus ist. Woher stammt dieser?

Keine Sprache, soweit meine Kenntnisse reichen, baut für sich ihre Wörter und Sätze rhythmisch. Wo es dennoch in der gewöhnlichen Rede einmal geschieht, ist es blosser Zufall und entgeht noch in der Regel unserer Aufmerksamkeit. Es ist darum sehr unwahrscheinlich, dass auf dem Wege blosser Sprachbeobachtung die Menschen dazu gelangt sein sollten, die Wörter und Silben nach Quantität oder Tonstärke zu messen und zu zählen, Hebungen und Senkungen in gleichem Abstand zu ordnen, kurz nach einem bestimmten rhythmischen Gesetze die Rede zu gestalten. Da also die poetische Sprache den Rhythmus nicht aus sich selber haben kann, so muss er ihr von aussen zugebracht worden sein, und hier liegt es um so näher, anzunehmen, dass rhythmisch gegliederte Körperbewegungen der bildsamen Rede das Gesetz ihres Verlaufs mitgetheilt haben, je eindringlicher die umfassendste Thatsachenfeststellung uns darauf hingewiesen hat, dass auf den Unterstufen menschlichen Daseins solche Bewegungen mit dem Gesange regelmässig verbunden sind.

Nun ist offenbar nicht jede Art der rhythmischen Körperbewegung, die bei Naturvölkern mit Gesang begleitet zu sein pflegt, zu diesem Dienste gleich gut geeignet. Bei einigen derselben, wie namentlich beim Tanze und den Bewegungsspielen, ist der Rhythmus Sache freier künstlerischer Gestaltung, stellt also nichts Festes, Naturnothwendiges dar. Bei andern dagegen sind die zeitlichen Massverhältnisse gleichmässiger Bewegung technisch gegeben; sie tragen ihr rhythmisches Gesetz in sich. Es sind das aber allein die Arbeitsbewegungen, das Wort »Arbeit« in unserem heutigen Sinne verstanden. Der

Wilde, der ein Stück Holz mit der Schabmuschel glätten, Getreidekörner im Mörser stampfen oder zwischen zwei Steinen zu Mehl zerreiben möchte, hat keine Wahl, wie er seine Körperbewegungen gliedern will: die Arbeitsaufgabe selbst schreibt es ihm vor. Es ist aber viel wahrscheinlicher, dass die ersten Versuche zu rhythmischer Gliederung von Silben und Wörtern sich an einen aus innerer Nothwendigkeit gegebenen festen Bewegungsrhythmus angeschlossen haben, als an einen wandelbaren, dem subjektiven Belieben anheimgegebenen[1]). Wir verstehen darnach die Bedeutung der Thatsache, dass die Mincopie ihre Gesänge bei der Arbeit komponieren und sie erst dann im Tanze aufführen.

Dazu kommt ein Zweites. Wer einmal schwer arbeitende Menschen — etwa Holzhauer beim Zerkleinern von Erdstöcken — beobachtet hat, wird die Bemerkung gemacht haben, dass sie jede mit starker Kraftaufbietung verbundene Bewegung mit einem kurz hervorgestossenen Sprachlaut begleiten. Haben wir doch auch oben (S. 143) von den indischen Bergbewohnern gehört, dass sie ohne ihr *hau, hau*! nicht arbeiten zu können erklären. Diese im Augenblick der höchsten Muskelanspannung herausgepressten Sprachlaute müssen physiologisch begründet sein[2]),

1) Vielleicht kann man sogar noch einen Schritt weiter gehen und die Entstehung des Tanzes auf die Gewöhnung an gewisse Arbeitsrhythmen zurückführen. Sind doch viele Tänze der Naturvölker nur Nachahmungen bestimmter Arbeitsvorgänge.

2) In der ersten Auflage hatte ich nur eine allgemeine Neigung des Menschen konstatiert, die Bewegungen bei schwerer Arbeit mit Sprachlauten zu begleiten. Dazu schreibt mir Herr Dr. FRANZ OPPENHEIM: »Darf ich als ehemaliger Mediziner bemerken, dass diese zweifellos vorhandene Neigung einen sehr einfachen, rein physiologischen

und da ihnen ähnliche Laute gerade in den urwüchsigsten unserer Arbeitsgesänge das Grundelement bilden, so liegt die Vermuthung nahe, dass diese Gesänge, bez. ihre Refrains nur als Figuration jener von der Arbeit unzertrennlichen Naturlaute anzusehen sind.

Der erste Schritt, den der primitive Mensch bei seiner Arbeit in der Richtung des Gesanges gethan hat, hätte also nicht darin bestanden, dass er sinnvolle Worte nach einem bestimmten Gesetze des Silbenfalls aneinander reihte, um damit Gedanken und Gefühle zu einem ihm wohlgefälligen und andern verständlichen Ausdrucke zu bringen, sondern darin, dass er jene halbthierischen Laute variierte und sie in einer bestimmten, dem Gang der Arbeit sich anpassenden Abfolge aneinanderreihte, um das Gefühl der Erleichterung, das ihm an und für sich jene Laute gewähren, zu verstärken, vielleicht es zum positiven Lustgefühle zu steigern. Er baute seine ersten Arbeitsgesänge aus demselben Urstoff, aus dem die Sprache ihre Worte bildete, den einfachen Naturlauten. So entstanden Gesänge, wie sie oben noch mehrfach mitgetheilt werden konnten (Nr. 74, 75

Entstehungsgrund hat? Der hart arbeitende Mensch pflegt auf der Akme der einzelnen Muskelspannung eine Inspirationspause zu machen, indem er durch einen Muskelverschluss der Stimmritze die gespannte Luft in der Lunge am Entweichen hindert. Mit der Erschlaffung des arbeitenden Muskels wird dann zumeist die Glottis 'durch einen Exspirationsstoss gesprengt' und es kommt durch Schwingen der Stimmbänder zu einer sogenannten tönenden Exspiration. Diese äussert sich je nachdem als ein offener Vokal *a*, *aoh*, *hoh!* oder als ein dumpfer Vokal mit einem Lippenverschluss-Consonanten als Endung: *uff*, *up!* Es wäre Sache des Versuchs, ob auf diesen Laut die Körperstellung — gebückt, aufrecht u. s. w. — von massgebendem Einfluss ist.«

118), die lediglich aus sinnlosen Lautreihen bestehen und bei deren Vortrag allein die musikalische Wirkung, der Tonrhythmus, als Unterstützungsmittel des Bewegungsrhythmus in Betracht kommt.

Der nächste Fortschritt hätte dann darin bestanden, dass man einfache Sätze zwischen jene Lautreihen einschob. Aber die ungelenke Sprache wollte sich der Einspannung in ein rhythmisches Gesetz nicht sofort fügen, und so wurde sie vergewaltigt. Man wich von der gewöhnlichen Art des Sprechens ab, liess Silben ausfallen und zog andere auseinander. So entstanden jene besonderen Dichtersprachen neben der Sprache des gewöhnlichen Lebens, wie wir eine bei den Mincopie gefunden haben (S. 296), wo der Dichter-Komponist sein Lied erst durch eine Erklärung verständlich machen muss. Aber als Kehrreime dauern jene sinnlosen Lautreihen noch sehr viel länger fort und schieben sich ohne Rücksicht auf den Inhalt der Gesänge überall ein, in epische wie in lyrische Stücke. Insbesondere spielen sie beim Wechselgesang der Arbeitsgemeinschaften eine grosse Rolle, wo nur der Vorsänger einen wirklichen Text giebt, der Chor sich aber auf Wiederholungen und den Refrain beschränkt. Dieser ist also das Feste, Ursprüngliche; der Text aber wird improvisiert, und so entsteht mit jeder neuen Arbeit eine neue Variation des alten Gesangs.

Schliesslich emancipiert man sich auch noch von diesen Kehrreimen, und der Arbeitsgesang wird ganz und gar zur dichterischen Schöpfung. Aber auch die entwickeltsten Beispiele desselben erscheinen noch — mit wenigen Ausnahmen — eng mit der Arbeit selbst verbunden. Fast alle knüpfen stofflich an die Arbeit

oder die sie begleitenden Umstände an, oder bringen Gefühle und Empfindungen der Arbeitenden zum Ausdruck. Auch wo sie unter dem Einfluss der allgemeinen Kulturentwicklung über diesen Vorstellungskreis hinausgreifen, kann kein Zweifel sein, dass sie mit und bei der Arbeit entstanden sein müssen. Noch immer handelt es sich nicht um fixierte Texte. Ueberall erscheint nur der durch die Arbeit gegebene Rhythmus als das Feste; er haftet so sicher im Gedächtniss der Menschen, wie sich ihre Glieder durch fortgesetzte Uebung dem einfachen Gang der Arbeit angepasst haben. Der Inhalt dagegen ist wandelbar; er wird durch Zeit und Gelegenheit immer wieder von neuem gegeben. Daher die von den Beobachtern überall mit Staunen bemerkte Leichtigkeit der Improvisation, in die der Fremde selbst mit hineingezogen wird und die auf jedes neue Ereigniss sich einen neuen Vers zu machen weiss. Und hier vollzieht sich wieder etwas Ähnliches, wie auf der vorausgegangenen Stufe. »Fast alle Völker, die den improvisierten Gesang als Volkslied pflegen, verfügen über einen Schatz von allgemein bekannten Versen, die den eisernen Bestandtheil aller Improvisationen bilden und den dichterisch weniger Begabten als Zuflucht dienen.«[1]) An diesen Bestand hat auch der begnadete Dichter anzuknüpfen, und das einzig Dauernde, was er schaffen kann, besteht darin, ihn zu vermehren.

So ist die Arbeit selbst eine Quelle und ein Tragwerk, zunächst künstlerischer Sprachgestaltung und weiterhin auch urwüchsiger, volksthümlicher Poe-

1) H. Franke im »Globus« LXXV, S. 238.

sie. Während Tausende der vom Augenblick geborenen Cantilenen rasch wieder verschwanden, wie sie gekommen waren, vermochte besonders Gelungenes sich länger zu erhalten, wie jenes griechische Mühlenliedchen, welches die Erinnerung fortpflanzte, dass auch Pittakos einst sich der harten Arbeit des Mahlens unterzogen hatte. So entstanden traditionelle Liedertexte, die auch von andern in ihrem ganzen Umfang bei der gleichen Arbeit gesungen wurden. Aber die Improvisation verschwindet daneben nicht vollständig. Hat sie sich doch selbst bei uns in den landschaftlich oder lokal überlieferten Flachsreff- und Brechliedern der Bauern insofern erhalten, als dort die Namen der jedesmal angesungenen Personen in den fixierten Text eingefügt und ihre Attribute nach den Umständen geändert werden.

Wir kommen damit zu der Entscheidung, dass Arbeit, Musik und Dichtung auf der primitiven Stufe ihrer Entwicklung in eins verschmolzen gewesen sein müssen, dass aber das Grundelement dieser Dreieinheit die Arbeit gebildet hat, während die beiden andern nur accessorische Bedeutung haben. Was sie verbindet, ist das gemeinsame Merkmal des Rhythmus, das in der älteren Musik wie in der älteren Poesie als das Wesentliche erscheint, bei der Arbeit aber nur unter bestimmten, in primitiven Wirthschaftsverhältnissen allerdings weit verbreiteten Voraussetzungen auftritt.

Damit hat uns unsere Untersuchung auf einen Punkt geführt, an den bei ihrem Beginne nicht gedacht werden konnte, dem aber auch jetzt nicht mehr auszuweichen ist: auf die alte Räthselfrage nach dem Ursprung der Poesie. Ich glaube nicht, die meinem

Fache gesteckten Grenzen zu überschreiten, wenn ich auf diese Frage eine Antwort wage, die vor den bis jetzt versuchten Lösungen wenigstens den einen Vorzug hat, dass sie keine blosse Hypothese, sondern den Schlusssatz einer auf empirischem Wege gewonnenen lückenlosen Beweiskette bildet. Meine Antwort lautet aber nicht, wie man vielleicht erwarten wird, schlechthin: Der Ursprung der Poesie ist in der Arbeit zu suchen. Denn die Naturvölker — es kann das nicht oft genug wiederholt werden — kennen unseren Begriff der Arbeit in seinem technisch-wirthschaftlichen und berufsmässig-ethischen Sinne überhaupt nicht, und es müsste darum zu Missverständnissen führen, wenn ihnen zugeschrieben würde, was sie nicht besitzen konnten. Was wir Arbeit nennen: die Körperbewegung, welche ein ausser ihr liegendes nützliches Ergebniss hat, fällt bei ihnen noch zusammen mit jeder andern Art der Bewegung, auch derjenigen, deren Zweck in ihr selbst oder in den begleitenden Umständen liegt. Wir werden darum, um nicht gegen den Sprachgebrauch zu verstossen, sagen müssen: es ist die energische rhythmische Körperbewegung, die zur Entstehung der Poesie geführt hat, insbesondere diejenige Bewegung, welche wir Arbeit nennen. Es gilt dies aber ebensowohl von der formellen als von der materiellen Seite der Poesie.

In Beziehung auf die materielle Seite lehrt uns schon eine flüchtige Durchmusterung der oben mitgetheilten Arbeitsgesänge, dass in ihnen alle Hauptgattungen der Dichtung vertreten sind. Allerdings herrscht die Lyrik vor; dazwischen finden sich aber auch epische Stücke, und das dramatische Element

ist überall zu erkennen, wo bei Arbeiten im Gleichtakt ein Vorarbeiter (Vorsänger) mit seinen Gehilfen (dem Chor) im Gesange wechselt. Doch ist auf diese Unterscheidungen bei dem embryonalen Zustande der Arbeitspoesie kein allzu grosses Gewicht zu legen[1]).

Wenden wir uns darum sofort zu der formellen Seite unserer Frage als der bei weitem wichtigeren, so leuchtet sofort ein, dass bei der Arbeit die rhythmische Reihe den gleichen Ablauf aufweist wie bei der Poesie. Ihre Einheit bildet dort die einzelne Körperbewegung; für den Dichter ist sie durch den Versfuss gegeben. Nun wissen wir bereits (S. 26), dass jede einzelne Arbeitsbewegung etwas Zusammengesetztes ist: Hebung und Senkung, Einziehung und Streckung des Glieds oder Werkzeugs (Zusammenziehung und Ausdehnung des Muskels), entsprechend der Arsis und Thesis beim Versfusse — allerdings nur im antiken Sinne dieser Ausdrücke, der bekanntlich dem Sprachgebrauche der neueren Metrik entgegengesetzt ist. Nun könnte man daran denken, die Analogie dieser beiderseitigen rhythmischen Einheiten zu einander in direkte Beziehung zu setzen, dergestalt, dass man annähme, es habe die Körperbewegung selbst den Anlass geboten ihre Massverhältnisse auf die sie begleitenden Laute oder Worte zu übertragen, indem man den Wortictus immer mit dem Moment der höchsten Muskelanstrengung habe zusammenfallen lassen.

In der That wird sich bei der Begleitung eines Arbeitsvorgangs durch Gesang das gegenseitige Ver-

1) Vgl. auch GROSSE, a. a. O., S. 225.

hältniss von Körperbewegung und Liedertext in manchen Fällen so gestaltet haben (z. B. bei dem lesbischen Mühlenliedchen). Aber der blosse Bewegungsrhythmus und der Sprachrhythmus sind doch durch eine zu grosse Kluft von einander geschieden, als dass man den einen unmittelbar aus dem andern entstanden denken könnte. Vielmehr ist eine Brücke zwischen ihnen zu suchen, und wir finden diese in den im zweiten Kapitel (S. 28) schon erwähnten Tönen, welche viele Arbeiten bei der Berührung des Werkzeugs oder Körpergliedes mit dem Stoffe von selbst ergeben. Die Wirkung dieser Arbeitsgeräusche, soweit sie rhythmischen Verlauf von sich aus haben oder durch das Zusammenwirken mehrerer Arbeiter erhalten, ist zweifellos eine musikalische. Sie regen unwillkürlich zur vocalen Nachahmung an, wie wir noch an unseren Kinderliedern beobachten können, welche das Klappern der Dreschflegel und die verschiedenen Handwerksgeräusche in Worten nachbilden[1]), ebenso aber auch an den volksthümlichen Texten, welche in manchen Gegenden dem Klange desjenigen Musikinstrumentes untergelegt werden, das in seiner Wirkung den Arbeitsgeräuschen am meisten verwandt ist, der Trommel[2]). Aehnlich

1) Zahlreiche Beispiele bei Böhme, Deutsches Kinderlied und Kinderspiel S. 229 ff. Vgl. oben S. 109.

2) Bei Böhme a. a. O. S. 233 ff. und Erk-Böhme, Deutscher Liederhort III, S. 597, sind Proben mitgetheilt, von denen folgende hier Abdruck verdienen:

1. Oesterreichischer Zapfenstreich.

Gehts ham, gehts ham, ihr Lumpenhund,
Ihr fresst dem Kaiser 's Brot umsunst!
Gehts ham, gehts ham, gehts ham!

werden wir uns auch die Anregung denken müssen, welche von den Tonrhythmen vielgeübter Arbeiten ausgegangen ist und den Naturmenschen veranlasst hat, sie mit der Stimme nachzubilden, und es wird nun nur noch darauf ankommen, solche Tonrhythmen nachzuweisen, deren einfachste Glieder den gewöhnlichsten Massen der Verse entsprechen. Wir können dies hier nur in allgemeinster Weise thun.

Alle Arbeit beginnt mit dem Gebrauch der menschlichen Gliedmassen, der Arme und Beine, bez. Hände und Füsse, die sich, wie wir wissen, schon von Natur rhythmisch bewegen. Und zwar gebraucht der nackte, waffen- und werkzeuglose Mensch fast ebenso häufig die Füsse zu seiner Arbeit, als die Hände, weil er bei jenen die ganze Schwere des Körpers die Muskelkraft des Beines verstärken lassen kann. Ich erinnere an die Häufigkeit des Stampfens oder Tretens bei älteren Arbeitsprocessen: das Treten der Wäsche in der Grube bei

---

2. Preussischer Zapfenstreich.

Putzt mir nicht mit Hammerschlag,
Putzt mir nicht mit Sand!
Mit Kreide, mit Kreide!
Sonst kommt der Herr Sergeant!

3. Französischer Appell.

Kam'rad komm, Kam'rad komm!
Kam'rad komm mit Sack und Pack!
Kommst du nicht, so hol ich dich,
So kommst du in Prison.

Vergl. auch das berühmte Trommellied der deutschen Landsknechte über die Schlacht bei Pavia: VILMAR, Handbüchlein für Freunde des deutschen Volksliedes (2. Aufl. Marburg 1868), S. 45 f. u. WOLFRAM, Nass. Volkslieder Nr. 19.

Homer, das Stampfen der Aehren beim Dreschen, der Tücher beim Walken, der Felle beim Gerben, der Trauben beim Keltern, das Kneten des Teiges mit den Füssen beim Backen, des Thones bei der Arbeit des Töpfers, des Lehmes beim Ziegelstreichen [1]).

Die ersten Werkzeuge sind Stein und Keule, jener zum Schlagen, Reiben und Stossen, diese bald als Schlägel, bald als Stampfe dienend. Zwei Steine, von denen einer auf dem andern mit pressender Kraft bewegt wird, geben die älteste Form der Mühle, ein festliegender in Verbindung mit einem beweglichen Steine Amboss und Hammer, die Keule in Verbindung mit einem ausgehöhlten Stück Baumstamm oder einem vertieften Steine den Mörser, das Hauptgerät des primitiven Haushalts.

So gelangen wir zu den Grundformen der Arbeitsbewegung: Schlagen, Stampfen, pressendes Reiben (Schaben, Schleifen, Quetschen). Nur die zwei ersteren sind in ihrem Zeitmass durch den kurz abgebrochenen Schall, den sie erzeugen, und durch den räumlichen Verlauf der Bewegung scharf genug abgegrenzt, um bei ihrer rhythmischen Gestaltung von selbst eine musikalische Wirkung zu erzeugen. Kommt hier die menschliche Stimme hinzu, so braucht sie in Hebung und Senkung, in Dehnung und Kürzung des Lautes nur dem Schall der Arbeit selbst zu folgen oder ihn zu begleiten. Wir werden also unser Augenmerk auf diese Stampf- und Schlagrhythmen zu rich-

1) »Jeder regt nicht nur die fleissigen Hände, sondern häufig auch die Füsse, die früh gelernt haben das Werk der Hände zu unterstützen.« JAGOR, Ostindisches Handwerk und Gewerbe, S. 9. Viele Beispiele bei ANDREE, »Der Fuss als Greiforgan« in s. »Ethnogr. Parallelen u. Vergleichen« (Lpz. 1889), S. 228 ff.

ten haben, und in der That finden wir hier leicht die einfachsten Metren der Alten wieder.

Der Iambus und Trochäus sind Stampfmasse: ein schwach und ein stark auftretender Fuss; der Spondeus ist ein Schlagmetrum, überall leicht zu erkennen, wo zwei Hände im Takte klopfen; Daktylus und Anapäst sind Hammermetren, noch heute in jeder Dorfschmiede zu beobachten, wo der Arbeiter einem Schlage auf das glühende Eisen zwei kurze Vor- oder Nachschläge auf den Amboss vorausgehen oder folgen lässt[1]). Der Schmied nennt das »den Hammer singen lassen«. Endlich kann man, wenn man noch weiter gehen will, die drei Päonischen Füsse auf jeder Dreschtenne oder auf den Strassen unserer Städte beobachten, wo immer drei Steintreiber mit Handrammen im Takt die Pflastersteine einstampfen. Je nach der verschiedenen Kraftaufwendung der Einzelnen, bez. der Fallhöhe der eisernen Rammen kommt bald der Creticus, bald der Bacchius bald der Antibacchius zu Stande.

Soviel bloss zur Veranschaulichung. Es soll mit dieser Darstellung nicht gesagt werden, dass die betreffenden Metren gerade so entstanden sein müssten und nicht auch aus anderen ähnlichen Arbeitsvorgängen, bez. -Geräuschen entstanden sein könnten. Jedenfalls dürfte es sich lohnen, wenn von kundiger Seite dieser Weg einmal weiter verfolgt würde. Nur darf man nicht erwarten, dass sich auf demselben sofort alle Räthsel der antiken oder irgend einer

---

1) Es ergiebt sich von selbst, dass, wenn diese Vor- oder Nachschläge einmal unterlassen werden, ebenfalls der Spondeus, bez. Molossus herauskommen muss.

andern Metrik lösen werden. Man darf hier eben nicht vergessen, dass alle ältere Poesie nur gesangsweise vorgetragen wurde, wobei das Sprachmaterial nur zu leicht vergewaltigt wurde, dass aber die Verskunst, einmal vorhanden, ihre eigenen Bahnen verfolgt, sobald das Gedicht von Musik und Körperbewegung sich losgelöst hat und genügend selbständig geworden ist, um sein Sonderdasein zu führen.

Dieser Loslösungsprocess ist an einzelnen Stellen seiner Bahn noch ziemlich gut zu erkennen. Aber er vollzieht sich viel langsamer, als man auf den ersten Blick anzunehmen geneigt sein wird; er vollzieht sich auch nicht bei allen Gattungen der Dichtung gleich leicht und vollständig. Am schwersten bei der dramatischen, die wir desshalb auch zuerst betrachten.

Erinnern wir uns zunächst wieder, dass bei der desultorischen Veranlagung des Naturmenschen für ihn eine scharfe Scheidung zwischen Arbeit und Spiel oder sonstiger Thätigkeit nicht besteht, so werden wir verstehen, dass beide sehr leicht in einander übergehen konnten. Die Malinke und Bambara im westlichen Sudan bearbeiten ihre Felder, wie die meisten Völker Afrikas, mit einer kurzstieligen Hacke. Alle stehen in einer Reihe, Männer und Frauen, tief herabgebückt, und munter schreitet so die Arbeit vom Morgen bis zum Abend voran, fast ohne Ruhepause. Die Frauen verlassen das Feld etwas früher als die Männer, um die Abendmahlzeit zu Hause zu bereiten. Kommen die Männer zurück, so gehen manchmal die Frauen ihnen entgegen, und alle zusammen ziehen singend, tanzend

und mit den Händen den Takt schlagend in das Dorf ein, voraus ein paar Tamtam- und Flötenspieler[1]). Ähnliche Scenen spielen sich überall bei der Rückkehr von der Jagd, vom Fischfang, von einem Kriegszug ab, und wie hier die Arbeit unmittelbar in Spiel, Gesang und Tanz ausläuft, so werden wir uns auch nicht wundern können, dass vielfach der Arbeitsgesang auf andere Lebensverhältnisse übertragen wird, dass er den Zwecken der geselligen Unterhaltung, der Festfeier, ja der Gottesverehrung dient.

Aber so fest ist noch der Zusammenhang zwischen Körperbewegung und gebundener Rede, dass das Lied nicht für sich bestehen kann. Es nimmt vielmehr die Arbeitsbewegungen mit sich, gestaltet ihre rhythmisch-künstlerische Seite weiter aus, während die wirthschaftlich-technische verkümmert, und so entstehen jene weitverbreiteten pantomimischen Tänze, deren beste man für werth hält, auch im Dienste der Götter verwendet zu werden.

So hatten die Neuseeländer nach der Erzählung des englischen Missionars J. L. Nicholas[2]) einen Gesang, den sie beim Pflanzen der Bataten zu singen pflegten. Dieser Gesang, berichtet er, »beschreibt die Verwüstung von einem sich erhebenden heftigen Ostwind. Dieser Wind vernichtet der armen Insulaner Bataten. Sie pflanzen sie von neuem, und da sie nun glücklicher damit sind, so äussern sie beim Ausnehmen derselben ihre Freude mit den Worten: Ah kiki! ah kiki! ah kiki! »Esset nun zu! esset nun zu! esset nun zu!« welches der Schluss des Gesanges

1) Les Colonies françaises V, p. 305 f.

2) Reise nach u. in Neuseeland, a. a. O. S. 46 f.

ist.« Der Missionar fügt dann weiter hinzu, dass dieser Gesang auch bei allen Festen der Maori gesungen werde. »Gewöhnlich ist er (dann) von Tanz begleitet, und die Attituden und Bewegungen stellen das ganze Verfahren des Pflanzens sowohl als des Ausgrabens der Bataten vor.« Ich theile hier den Text des Gesanges, wie ihn NICHOLAS wiedergiebt, mit:

Nr. 170.

Mārānghĭ tāhōw nārnăckăh ūteeăh
mītūhŭ rŭhŭrŭ
Mȳtānghŏ hō wȳ ūteeăh nārtăckŏ thōwhȳ
Nārtăckŏ thōwhȳ
He-āh-āh, ūteeăh-ūteeăh-ūteeăh,
Hē-āh-āh cārmōthū
Hē-āh-āh cārmōthū
Hē-āh-āh tātăpĭ
Tārhāh tātăpăr-tātăpăr-tātăpăr.
Hē-āh-āh tēnnă tōnăh
Hē-āh-āh
Kī-ē-ăh tēnnă tōnăh
Hē-āh-ăh-tēnnă tōnăh
Hē-āh-āh kīkī, hē-āh-āh kīkī
Ah-āh kīkī, āh kīkī, āh kīkī!

Wie man sieht, ist der Rhythmus ein ausserordentlich wechselnder, stellenweise sehr bewegter, an die verschiedenen Arbeitsverrichtungen von der Saat bis zur Ernte der Lieblingsfrucht sich anschmiegender. Ein anderer ähnlicher Gesang schildert einen Mann, der ein Boot baut, von den Feinden dabei überrascht, verfolgt und erschlagen wird. Er ist reines Tanzlied, scheint aber ursprünglich auch ein Arbeitsgesang der Bootzimmerer gewesen zu sein. In beiden Fällen kommen zur spielenden Wiedergabe der Arbeitsvorgänge im Tanze noch andere drama-

tische Momente, und man erkennt leicht die Anfänge des Weges, der zur Ausbildung einer eigentlichen dramatischen Dichtung führen kann.

Noch einfacher gestaltet sich die Uebertragung solcher Arbeitsgesänge in den Kultus da, wo die Arbeit sich auf einem Gebiete bewegt, das einer bestimmten Gottheit heilig ist. Es kann dann nicht fehlen, dass diese Gottheit in den Liedern, die zur täglichen Arbeit gesungen werden, genannt und gepriesen wird. Aber auch umgekehrt wird die Arbeit selbst, die man im gewöhnlichen Leben zur Nothdurft und im Schweisse seines Angesichts verrichtet, in festlicher Aufführung zu Ehren des Gottes symbolisch wiederholt und mit ihr der sie begleitende Gesang, wobei der letztere allmählich die Kunstform annimmt. So ist jenes altgriechische Schnitterlied mit dem Refrain

πλεῖστον οὖλον ἴει, οὖλον ἴει

geradezu zu einem Hymnus auf Demeter ausgestaltet worden[1]), und eine ähnliche Uebertragung scheint bei den Festen der ackerbauenden Indianer stattgefunden zu haben. »Das Erntefest der Irokesen wird alljährlich zur Zeit des Reifwerdens des Mais wiederholt. Es sind im Ganzen 89 Lieder, die von zwei Sängern und stets in derselben Ordnung gesungen werden. Die Aufführung dauert $3\frac{1}{2}$—4 Stunden mit einer längeren Pause und trägt einen gottesdienstlichen Charakter.«[2]) Die Feste, welche sich an die verschiedenen Arbeiten des Ackerbaus anknüpfen,

1) Athen. XIV p. 618d.

2) Th. Baker, Ueber die Musik der nordamerikanischen Wilden (Leipzig 1882), S. 59.

sind ein Gemeingut aller Völker[1]); feierliche Aufzüge, mimischer Tanz und Gesang sind ihnen gemeinsam und geben Gelegenheit zu symbolischer Wiederholung jener Arbeiten und der ihnen eigenen Gesänge, die so von selbst zu Kultgesängen werden[2]).

Aber ausser dieser symbolischen Wiedergabe alltäglicher Arbeiten erfordert der Dienst der Götter noch andere, die ihm eigens gewidmet sind. Man braucht nur an das Weben des Peplos der Pallas Athene durch attische Jungfrauen zu denken, an das Mahlen des Mehls zu den Opferkuchen und Aehnliches[3]), wobei rhythmische Bewegung[4]) und Gesang eine Hauptrolle spielten. Viel reicher noch ist dieses Element im indischen Kultus[5]) entwickelt. Ich erinnere hier nur an die Somalieder des Rig-Veda, welche das ganze Arbeitsverfahren vom Sammeln des Krauts bis zum Stossen und Auspressen desselben begleiten. So wird z. B. (I, 28) der Mörser angeredet:

Wenn du in jedem Hause auch,
O Mörserchen, wirst angeschirrt,
So töne doch am hellsten hier,
Gleichwie der Sieger Paukenschlag.

1) Vgl. MANNHARDT, Mythologische Forschungen, Kap. I (Lityerses). PRELLER, Griech. Mythologie I, S. 601. Röm. Myth. S. 406 f. RATZEL, Völkerkunde I, 296. 394. 571.

2) Man vergleiche die Aussagen der Alten über die Entstehung der bukolischen Dichtung: Bucolici Graeci ed. AHRENS, p. 1 sq.

3) Vgl. z. B. Aristoph. Lysistr. 641 ff.

4) Deren gedenkt z. B. mit Bezug auf das Mahlen des Opfermehls ein frgm. adesp. Anthol., S. 1047 Nr. 21 (BERGK):

καὶ παχυσκελὴς ἀλετρὶς πρὸς μύλην κινουμένη.

5) Vgl. HILLEBRANDT, Das altindische Neu- und Vollmondsopfer, Jena 1879. SCHWAB, Das altindische Thieropfer, Erlangen 1886.

Und dir, o Mörserkeule, weht
Der Wind vor deinem Angesicht;
Dem Indra presse nun zum Trunk
Den Soma aus, o Mörser du!

Und darauf die beiden Pressplatten:

Die opfernd reichlich Kraft verleihn,
Sie sperren weit den Rachen auf,
Wie Rosse, welche Kräuter kau'n.

Ihr Bretter, presset beide heut'
Dem Indra süssen Somasaft,
Durch hohe Presser ihr erhöht!

Nimm, was noch in der Schale bleibt,
Den Soma giesse auf das Sieb,
Und bring ihn in den Lederschlauch![1])

Wie man sieht, folgt das Lied genau den einzelnen Arbeitsverrichtungen, die sich bei der heiligen Handlung ergaben, und das Gleiche lässt sich bei den Agni-Liedern beobachten, wo die Erzeugung des Reibfeuers und das ganze Opfer-Ritual in seinem Verlaufe anschaulich geschildert wird.

Und so scheint ein grosser Theil der religiösen Dichtung sich ursprünglich eng an die rituellen Bewegungen angeschlossen zu haben, welche der Dienst der Götter erforderte, an die »Arbeit« der Priester und Kultgenossen; ja rhythmische Bewegung des Körpers und begleitender Gesang verschmelzen auf dieser Stufe der Entwicklung so sehr in eins, dass sie bei den Griechen mit einem Worte (μολπή) ausgedrückt werden[2]). Die grosse Rolle, welche der

1) Nach der Uebersetzung von H. GRASSMANN, II, S. 28.

2) K. O. MÜLLER, Gesch. der griech. Litteratur I, S. 37. Vgl. das attische Priestergeschlecht der Eumolpiden: PRELLER, a. a. O. I, 615 und oben S. 251.

Tanz und der feierliche Taktschritt in ihrem älteren Kultus spielte, die mancherlei symbolischen, von Chorgesängen begleiteten Handlungen, welche nicht bloss den Dienst der Demeter, sondern auch den des Dionysos kennzeichneten, brauchen hier nicht weiter geschildert zu werden. Aber daran muss erinnert werden, dass vielfach im täglichen Leben Arbeit und Kultus fast unmerklich in einander übergingen. Am schönsten ist dies in der Homerischen Erzählung von der Weinlese ausgedrückt, die auf dem Schilde des Achilleus abgebildet war: ein Fusspfad führt zu dem Rebgarten; darauf tragen muntere Jungfrauen und Jünglinge die süsse Frucht in geflochtenen Körben, in ihrer Mitte ein Knabe, der die Phorminx spielt und dazu mit zarter Stimme ein schönes Linoslied singt; »jene aber folgen im Tanzschritt, alle zugleich mit den Füssen stampfend, unter Gesang und Jauchzen.«[1])

Fast alle Arbeiten, welche mit dem Weinbau in Beziehung stehen, haben ihre besonderen Lieder bei den Alten[2]), und viele gewiss auch ihren eignen Rhythmus, sodass Tibull in doppeltem Sinne Recht haben dürfte, wenn er vom Weine sagt[3]):

> Ille liquor docuit voces inflectere cantu,
> Movit et ad certos nescia membra modos.

Die bekannteste dieser Arbeiten ist das Treten der gelesenen Trauben in der Kelterkufe, das in der Regel von mehreren Männern mit nackten Füssen

---

1) Il. 18, 561—572.

2) Reiche Stellensammlung bei MAGERSTEDT, Der Weinbau der Römer (Bilder aus der röm. Landw.), S. 183 ff.

3) El. I, 7, 37 f.

geschah, und das schon im alten Testament häufig erwähnt wird[1]). Israeliten wie Griechen und Römer kannten dazu gehörige Lieder (*ἐπιλήνια μέλη*).

Τὸν μελανόχρωτα βότρυν
ταλάροις φέροντες ἄνδρες
μετὰ παρθένων ἐπ' ὤμων,
κατὰ ληνὸν δὲ βαλόντες,
μόνον ἄρσενες πατοῦσιν
σταφυλήν, λύοντες οἶνον,
μέγα τὸν θεὸν κροτοῦντες
ἐπιληνίοισιν ὕμνοις,
ἐρατὸν πίθοις ὁρῶντες
νέον ἐς ζέοντα Βάκχον· κτλ.[2])

Das laute Stampfen der Keltertreter erscheint dem Dichter hier geradezu als ein Preisen des Gottes neben ihren Gesängen, von deren muthwilligem Inhalt die weiter folgenden Verse eine Vorstellung geben. Man wird zugeben müssen, dass es hier einen Unterschied zwischen der unter lautem Gesang sich rhythmisch vollziehenden Tagesarbeit und der symbolischen Darstellung derselben bei der Festfeier des Dionysos kaum noch giebt[3]). Als Vermittler zwischen beiden tritt auch hier der Tanz ein, von dem sich die Fussarbeit der Keltertreter ja kaum unterscheidet[4]).

1) Z. B. Jerem. 25, 30. 48, 33. Aehnlich war das Verfahren bei der Oelgewinnung. Vgl. MAGERSTEDT, Die Obstbaumzucht der Römer, S. 263.

2) Anacreont. 58 (BERGK, S. 833).

3) Es ist uns bei Athen. V, p. 199[a] die Schilderung eines Festzugs erhalten, welchen PTOLEMAIOS PHILADELPHOS in Alexandria veranstaltete. Dort heisst es u. a.: *ἐξῆς εἵλκετο ἄλλη τετράκυκλος μῆκος πηχῶν εἴκοσι, πλάτος ἑκκαίδεκα, ὑπὸ ἀνδρῶν τριακοσίων· ἐφ' ἧς κατεσκεύαστο ληνὸς πηχῶν εἴκοσι τεσσάρων, πλάτος πεντεκαίδεκα, πλήρης σταφυλῆς. ἐπάτουν δὲ ἑξήκοντα σάτυροι πρὸς αὐλὸν ᾄδοντες μέλος ἐπιλήνιον· ἐφειστήκει δ' αὐτοῖς σειληνός κτλ.*

4) LONGUS, Past. II, 36 erwähnt die *ἐπιλήνιος ὄρχησις* der

Einmal in die höhere Lebenssphäre der Festverherrlichung eingetreten, erfährt das natürlich aus der Arbeit erwachsene Dreigebilde von Körperbewegung, Musik und Dichtung eine rein künstlerische Ausgestaltung. Dieselbe zeigt sich wohl zunächst in der reicheren Figuration der Körperbewegungen, dann in der gehaltvolleren Art der Liedertexte und ihrer Melodien. Schliesslich wird das, was früher die blosse Nachahmung einer Arbeitsverrichtung war, zur Darstellung eines ganzen Menschenschicksals, das die blosse Mimik des tanzenden Chores nicht mehr völlig zu veranschaulichen vermag. Es tritt der Schauspieler hinzu, oder vielleicht richtiger gesagt: der Vorsänger wird zum Schauspieler, und so entsteht das attische Drama. Immer aber bleiben in ihm die Chöre der Hauptbestandtheil der Tragödie und Komödie, wenn auch ihre Tänze und Lieder sich differenzieren[1]).

Wer die ältere Geschichte des antiken Dramas verstehen will, wird die mimischen Tänze der heutigen Naturvölker oder das Theaterwesen der Ostasiaten studieren müssen. Auf Schritt und Tritt wird er sich auf die rhythmisierte Körperbewegung zurückgeführt sehen, die an Arbeitsvorgänge anknüpft; ja, wenn wir einer Versicherung des Livius[2]) trauen dürfen, so wäre auch die altitalische Komödie aus tuskischen Tänzen entsprungen, die zuerst bloss mit

---

Hirten und Bauern. Seneca Ep. 15, 4 spricht von dem saltus saliaris aut fullonius, findet also, dass die Bewegungen bei dem altehrwürdigen tripudium der Salier mit den Arbeitsbewegungen der Walker identisch sind.

1) Vgl. K. O. Müller, Gesch. d. griech. Litteratur II, S. 29 ff.

2) VII, 2.

Flötenbegleitung, aber ohne Text aufgeführt wurden und mit denen später die römischen Saat- und Erntegesänge verbunden worden wären[1]). Wir hätten dann hier das erste Beispiel einer zeitweisen Loslösung des Gesanges von der Körperbewegung und könnten uns dadurch belehren lassen, dass das Drama in erster Linie ein mimisches, nicht ein poetisches Gebilde ist.

Aber die Nachricht des Livius ist unsicher, und so wird im Ganzen festzuhalten sein, dass die dramatische Dichtung alle drei Elemente der rhythmischen gesangbegleiteten Arbeit zunächst künstlerisch weitergebildet hat. Dass ihre Trennung erst in hi-

---

1) Auf alle Fälle knüpft die Entstehung des nationalrömischen Dramas an ländliche Feste und Aufführungen an. Vgl. Teuffel, Gesch. d. röm. Litteratur § 3—9. Ribbeck, Gesch. d. röm. Dichtung, I, S. 8 ff. Die römischen Dichter (vgl. Tibull, I, 51 ff., Lucret. V, 1390 ff., Hor. Ep. II, 1, 140 ff.) betrachteten es als ausgemacht, dass alle Poesie zuerst bei den Bauern und Hirten entstanden sei. — Von den mancherlei Vermuthungen, die über das älteste römische Versmass und die Entstehung seines Namens (versus Saturnius) vorgebracht worden sind, scheint mir die schon von den Alten vertretene, welche es mit dem Saatgott Saturnus in Verbindung bringt, allein haltbar. Vielleicht ist versus Saturnius nicht sowohl der Vers des Saatgottes, als der Vers des Säers. Dass das Kornsäen eine rhythmische Arbeit ist, weiss schon Plinius, N. H. XVIII, 54, und er schreibt geradezu vor, dass die Hand mit dem Schritte des rechten Fusses gleiches Zeitmass beobachte, oder, wie man bei uns sagt, über das rechte Bein werfe. Während also die erste Bewegung des Sämanns darin besteht, dass der linke Fuss antritt und die rechte Hand in den Sack greift, hat er bei der zweiten gleichzeitig mit dem rechten Fuss vorzuschreiten und den Samen auszuwerfen. Dies bedingt ein stärkeres Auftreten des rechten Fusses. Das alles würde mit dem Metrum

$$\cup \angle \cup \angle \cup \angle \bar{\cup} \mid \angle \cup \angle \cup \angle \bar{\cup}$$

vortrefflich stimmen. Noch heute wird in Italien beim Säen gesungen.

storischer Zeit sich vollzogen hat, ist bekannt. Vollständig ist sie nie durchgeführt worden. Ja wir haben in dem Musikdrama Richard Wagners eine Wiederanknüpfung an die ältesten Stadien dieser Entwicklung erlebt, die auch darin sich als »Renaissance« zu erkennen giebt, dass sie rhythmische Gestaltung der Bewegungen der Schauspieler-Sänger verlangt.

Etwas anders vollzieht sich die Verselbständigung der lyrischen und der epischen Dichtung. Da die älteren Arbeitsgesänge keinen feststehenden Text haben, sondern je nach Zeit und Gelegenheit improvisiert werden, so kann das Gedicht selbst auch zunächst noch keine selbständige Existenz gewinnen. Vielmehr ist es der musikalische Theil des alten Arbeitsprozesses, der erst zu einem Sonderdasein gelangt: die Melodie. Eine solche textlose Melodie verzeichnet z. B. Hagen[1]) aus Upolu mit der Bemerkung: »Der Text des Gesanges wird improvisiert und bezieht sich auf jüngst stattgefundene Ereignisse.« Es ist also auch bei dieser freigewordenen Melodie das Wort mit der Weise durchaus nicht solidarisch, und das ist lange so geblieben. Spuren dieses Zustandes finden sich sogar noch bei vielen unserer älteren Volkslieder, die »nach bekannter Melodie« gedichtet sind.

Mit der Feststellung dieser Thatsache finden wir uns unversehens vor eine neue Aufgabe gestellt. Denn nun ist es unmöglich, dem ewig wandelbaren Theile der alten dreigliedrigen Verbindung, der Dichtung, für sich nachzugehen. Es wird vielmehr noth-

1) a. a. O. Taf. XI, 5 und S. 24.

wendig, uns zuvörderst an das einzig Festbleibende, die Melodie, zu halten, und damit stehen wie vor der Frage nach der Entstehung der Musik. Bei ihrer Beantwortung kann ich mich sehr kurz fassen[1]).

Wir wissen bereits, dass die Geräusche vieler rhythmisch verlaufenden Arbeiten von sich aus musikalisch wirken. Ebenso steht vollkommen fest, dass die Naturvölker an der Musik allein den Rhythmus schätzen, während sie für die verschiedene Tonhöhe und für Harmonie keine Empfindung haben[2]). Um also in ihrem Sinne jene Arbeitsgeräusche zur Höhe von Kunstgebilden zu erheben, kam es offenbar nur darauf an, die Töne, welche das Werkzeug bei der Berührung mit dem Stoffe abgab, zu verstärken und zu veredeln, ihren Rhythmus mannigfaltiger und dem Gefühlsausdruck angemessener zu gestalten.

Natürlich mussten zu diesem Zwecke die Arbeitswerkzeuge, zu welchen wir auch die Waffen zu rechnen haben, sich differenzieren. Es mussten ähnliche Vorrichtungen, wie sie bei der Arbeit bestanden, hergestellt und dabei versucht werden, die Schallwirkung nach Tonstärke und Klangfarbe zu vervollkommnen. Es lag nahe, dass man sich dabei in erster Linie an die Schlagrhythmen und Schlagwerkzeuge hielt, bei denen die erstrebte Art der musikalischen Wirkung am ausgesprochensten hervortritt und bei denen überdies der Spielmann ähnliche rhythmische Körperbewegungen auszuführen hat, wie bei der Arbeit. So entstanden aus Arbeits-

1) Dies um so mehr, als ich bezüglich der seitherigen Ansichten auf das betreffende Kapitel bei GROSSE, Anfänge der Kunst, S. 265 ff., verweisen kann.

2) GROSSE a. a. O., S. 270 f.

instrumenten Musikinstrumente, und es ist ausserordentlich bezeichnend, dass unter ihnen die mehr rhythmischen als tonischen Schlaginstrumente am frühesten auftreten und noch heute bei den Naturvölkern am weitesten verbreitet und am beliebtesten sind. So vor allem Trommel und Pauke, Gong und Tamtam, Schallhölzer und -Stöcke, Klappern und Rasseln der verschiedensten Art[1]). Die Trommel, bez. Pauke, ist für manche Naturvölker das einzige musikalische Instrument geblieben; sie muss desshalb auch bei der Frage nach der Entstehung der Musik vor allen andern Instrumenten ins Auge gefasst werden. Aber gerade bei ihr kann der hier angenommene Zusammenhang nicht einen Augenblick zweifelhaft sein; denn sie trägt in ihrer Form die Spuren ihres Ursprungs noch deutlich an sich. Sie ist nichts anderes als der mit einem Fell überspannte hölzerne Getreidemörser, dessen weite Verbreitung über die bewohnte Erde wir bereits kennen gelernt haben, bei einzelnen Völkern auch ein ähnlich vorgerichteter Topf[2]). Die primitiven Saiteninstrumente

1) Ueber die Musikinstrumente der Naturvölker findet man manches bei RATZEL, Völkerkunde I, 80. 179 ff. 205 f. 369 f. 418 f. 464. 466. 636. 687 f., einiges auch bei GROSSE a. a. O., S. 274 ff. Letzterer fasst S. 277 die charakteristischen Züge der primitiven Musik folgendermassen zusammen: »Auf der untersten Kulturstufe überwiegt die Vocalmusik über die Instrumentalmusik. Beide bewegen sich nur in kurzen einstimmigen Melodien. Polyphonie und Symphonie sind unbekannt. Von den beiden Faktoren der Melodie ist der Rhythmus vorherrschend entwickelt, während die Harmonie sehr mangelhaft ausgebildet ist. In dieser letzten Beziehung unterscheiden sich die primitiven Melodien von den unseren — abgesehen von der Verschiedenheit der Intervalle — erstens durch die geringe Mannigfaltigkeit der Töne und zweitens durch das Schwanken der Tonhöhe.«

2) So bei den Nilschiffern die Darabukka: JUNKER's Reisen in

sind dem Bogen nachgebildet, der bekanntlich nicht bloss als Waffe sondern auch als eigentliches Werkzeug gebraucht wird. Sie sind, soweit ich sehe, überall ursprünglich ebenfalls Schlaginstrumente — ich erinnere an das Plektron der Griechen —; das Reissen der Saiten und das Streichen derselben sind offenbar spätere Erfindungen[1]). Die Blasinstrumente scheinen durchweg jüngeren Ursprungs zu sein. Uebrigens treten sie bei den Naturvölkern sehr zurück; am häufigsten sind die vorzugsweise rhythmisch wirkende Flöte und die Rohrpfeife. Bei den alten Griechen noch war bekanntlich die Flöte in erster Linie Taktierungs- und Begleitungsinstrument[2]).

Man darf natürlich nicht erwarten, auf dem hier angedeuteten Wege die Entstehung sämtlicher Arten von Musikinstrumenten zu erklären[3]). Einmal von

Afrika, I, S. 175, Anm. 2. Die Trommel der Bassutos n'est autre chose, qu'une calebasse ou un pot d'argile recouvert d'une peau fortement tendue: CASALIS a. a. O., p. 156.

1) Anderer Ansicht scheint E. B. TYLOR, Einleitung in das Studium der Anthropologie und Civilisation, übers. von G. SIEBERT, S. 352 f. — Eine Uebergangsstufe zwischen Arbeits- und Musikinstrument scheint die Pukuta der Mincopies (oben S. 291) zu bezeichnen.

2) Nachträglich finde ich die hier vorgetragene Ansicht über die Entstehung der Musik schon in dem griechischen Mythos von den Daktylen ausgesprochen, die man »für die Erfinder des musikalischen Klangs und des Taktes hielt, wozu die Kunst der Schmiede von selbst Anleitung gab, daher die Daktylen für die Lehrer des Paris in der Musik galten«. PRELLER, Gr. Mythol. I, 519. — Wie sehr die Schlaginstrumente bei den Griechen den ganzen Charakter der Musik bestimmten, zeigt der Gebrauch der Wörter κρούειν (= κόπτειν) und κροῦσις für musicieren überhaupt. Man sagte κρούειν αὐλόν, κρέμβαλον, φόρμιγγα, κιθάραν, λύραν etc. und nannte jedes auf einem Instrument vorgetragene Tonstück κροῦμα oder κροῦσμα, z. B. κρούματα τὰ ἐν αὐλητικῇ, σαλπιστικά bei Poll. 7, 88. 4, 84.

3) Diesen und den folgenden Satz scheint K. GROOS übersehen

der Arbeit emancipiert, kann die Musik auch in der Wahl ihrer technischen Mittel freier verfahren, und bei den europäischen Kulturvölkern blickt sie ja auf eine Entwicklung von mehreren Jahrtausenden zurück. Nur die erste Loslösung von der Arbeit sollte gezeigt werden, und wenn wir den dafür gefundenen Weg weiter verfolgen, so erkennen wir leicht, dass mit der Umgestaltung des Arbeitsgeräts zum Musikinstrument noch lange keine selbständige Instrumentalmusik gegeben war. Denn einerseits ergeben die blossen Schlaginstrumente keine volle ästhetische

---

zu haben, wenn er in dem (mir erst während des Druckes bekannt gewordenen) Buche: »Die Spiele der Menschen« S. 59 behauptet, ich hätte meine Ansicht über die Entstehung der Musikinstrumente geändert. Seine Behauptung gründet G. auf eine ihm von mir gelegentlich geschriebene — Postkarte, in der ich ihm für eine auf diesen Gegenstand bezügliche litterarische Zusendung gedankt hatte. Ich hatte dort, wenn ich mich recht erinnere, wiederholt, was in obigen beiden Sätzen schon in der 1. Aufl. zu lesen war, dass nicht alle Musikinstrumente aus Arbeitsinstrumenten hergeleitet werden könnten, sondern bloss die ältesten, bei allen Naturvölkern ohne Ausnahme sich findenden. Für mich ist überhaupt die Frage nach dem Ursprung der Instrumente nebensächlich. Was nützt mir die Trompete, wenn ich sie nicht blasen kann? Es handelt sich um den Ursprung der Musik. Und da ist GROOS bei seiner Hypothese, welche die Erfindung der Instrumente auf spielerisches Experimentieren zurückführt, den Beweis schuldig geblieben, wie die Wilden dazu kamen, auf den glücklich erfundenen »Schallerzeugern« ästhetisch wirkende Tonfolgen hervorzubringen. Welche Erfindung ginge nicht aufs Experimentieren zurück? — Einen zweiten Versuch, mich mit mir selbst in Widerspruch zu setzen, macht GROOS S. 58, Anmerkung. Dort führt er eine Stelle aus der 2. Aufl. meiner »Entstehung der Volkswirthschaft«, in der ich die Grundanschauung des vorliegenden Buches über die Arbeit der Naturvölker tiefer zu fundieren gesucht habe, als Beweis dafür an, dass ich »inzwischen meine Ansicht wesentlich modificiert« hätte. Eine recht billige Art der Kritik!

Wirkung, anderseits war damit, dass die alten Arbeitsmelodien keinen festen Wortinhalt hatten, nicht gesagt, dass sie nunmehr ohne Wortbegleitung überhaupt zum künstlerischen Vortrag gelangen konnten. Der Gesang bleibt vielmehr nach wie vor die Grundlage des neuen Kunstgebildes; die mit eigens dafür geschaffenen Werkzeugen hervorgebrachte Musik weist ihm Mass und Gang an; aber diesen empfängt sie doch selbst wieder nur von den rhythmischen Armbewegungen, welche nöthig sind, die Instrumente zu schlagen, und überdies begleitet beide auch noch die durch den Tanz in das Gebiet der Kunst erhobene taktmässige Körperbewegung, die mit den Armbewegungen der Spielleute korrespondiert und mit diesen die Ursache des das Ganze zusammenhaltenden Rhythmus wird.

Am deutlichsten ist dies in der Entwicklung der Lyrik zu erkennen. Ihre Sondergeschichte beginnt überall, wo wir sie weit genug zurückverfolgen können, mit der volksthümlichen Form des Tanzliedes, das sich aus der dritten Gattung unsrer Arbeitslieder entwickelt hat, zunächst so, dass die Körperbewegungen der Tanzenden und das begleitende Musikinstrument den Rhythmus ergeben, dem der aus dem Stegreif hinzugefügte Liedertext zu folgen hat[1]). Die Bewegungen der Stimmen empfangen ihr Mass von

1) Beispiele solcher Improvisation beim Tanze, TALVJ a. a. O., S. 60 f. und namentlich in der reichen Sammlung von JOEST, Intern. Archiv f. Ethnogr. V. — Vgl. auch PASSARGE, Adamaua, S. 476: »Die Haussa und Fulbe Adamaua's hatten je eine Melodie, welche sie stundenlang mit grosser Ausdauer sangen. Der improvisierte Text war dabei die Hauptsache«. Die beiden nationalen Tanzmelodien sind a. a. O. S. 477 mitgetheilt.

den Bewegungen des Körpers und werden aufs innigste mit ihnen verflochten[1]). Nicht selten wird schon auf dieser Stufe die Ausübung des Tanzes zu einem Berufe, und damit ist weiter gegeben, dass die Erfindung neuer Tanzweisen und Liedertexte an Einzelne übergeht. Die zweite Stufe der Entwicklung zeigt uns den vom Tanze abgelösten musikbegleiteten Gesang. Der musikalische Sinn hat sich inzwischen genugsam entwickelt, um selbständig die Ueberlieferung vorhandener und die Schaffung neuer Melodien zu bewerkstelligen. Aber das Wort ist mit der Weise noch aufs engste verbunden, jedoch so, dass die letztere den festeren Bestandtheil ausmacht. Sie wird durch ein Instrument angegeben, oder es wird wenigstens mit den Händen der Takt zu dem Gesange geschlagen. Die Gabe der Improvisation ist noch immer sehr rege[2]). Sänger und Dichter sind also noch eine Person; aber nur den begnadeten unter ihnen gelingt die Erfindung eigner Melodien. Die dritte Stufe beginnt mit dem Wegfallen der musikalischen Begleitung. Die lyrische Dichtung bringt immer noch Lieder hervor; aber sie werden von einzelnen zu bekannten Melodien gedichtet und gehen dann in den allgemeinen Gebrauch über. Es ist die Periode des Volksliedes in dem Sinne, in welchem dieser Ausdruck gewöhnlich verstanden wird. Erst die vierte Stufe ergiebt die

1) Ueber den Tanz der Buschmänner, RATZEL, Völkerkunde I, S. 688.

2) Beispiele bei TALVJ a. a. O. aus Indien S. 18, Afghanistan S. 25. 41, Persien S. 26; aus Tibet: LANDOR a. a. O. S. 91; aus dem Sudan: R. SEMON, Mitth. d. afrikan. Gesellschaft in Deutschland, V, S. 31.

eigentliche lyrische Kunstpoesie; es vollzieht sich eine Scheidung: auf der einen Seite entsteht das reine (melodienlose, bloss auf dem Wortrhythmus beruhende) Gedicht, die »gebundene Rede«, auf der andern die reine (der Worterklärung entwachsene Instrumental-)Musik[1]). Damit trennt sich vom Dichter der Componist und von beiden oft wieder der Recitator und der ausübende Musiker. Die Arbeitstheilung wird so weit geführt als möglich. Mit der Sonderexistenz von lyrischer Poesie und Musik ist die Möglichkeit auch einer Sonderentwicklung beider gegeben; jede vervollkommnet für sich ihre Technik und nutzt die ihr eigenthümlichen Mittel aufs äusserste aus; schliesslich gelangen sie zu Gestaltungen, welche kaum mehr die frühere Gemeinschaft ahnen lassen.

Minder deutlich ist der Entwicklungsgang der epischen Poesie zu erkennen. Zwar haben sich in den im vierten und fünften Kapitel mitgetheilten Arbeitsgesängen Beispiele erzählender Dichtung nachweisen lassen. Ein chinesisches Weberinnenlied, das

---

1) Die ganze vierstufige Entwicklung ist in typischer Weise in der Geschichte der griechischen Lyrik zu erkennen. Die erste Stufe wird durch die chorische Dichtung repräsentiert mit ihren Hymnen, Paianen, Dithyramben, Prosodien, Parthenien, Hyporchemen u. s. w., welche sich alle den rhythmischen Forderungen des Reigentanzes anpassen. Daneben als Repräsentantin der zweiten Stufe die melische Lyrik, die bloss unter Musikbegleitung gesungen wird. Beide gelangen bei den Griechen früh zur Kunstform, während sie anderwärts nur in volksthümlicher Weise sich ausgestalten. Es folgt in der Entwicklung das bloss gesungene Lied (ohne Begleitung) und weiterhin auf der einen Seite die selbständige Musik (ψιλὴ αὔλησις, ψιλὴ κιθάρισις), auf der andern die bloss gesprochene Dichtung (ψιλὴ ποίησις).

sogar in seinen Eingangsworten den Ton des Weberschiffchens nachahmt, berichtet von den Thaten einer kriegerischen Jungfrau[1]); auf den Faröern singt man die Heldenlieder in den Spinnstuben und zum Reigentanze[2]), und Ähnliches finden wir auch bei den Alten[3]). Aber bis zur Stufe des Tanzliedes lässt sich von einer epischen Dichtung eigentlich nicht sprechen, oder vielmehr ihre Entwicklung fällt bis dahin mit derjenigen des Dramas zusammen. Dann trennen sich ihre Wege. Das Drama bildet das orchestisch-mimetische Element weiter aus; das Epos streift dieses allmählich ab. Wo uns die sogenannten Heldenlieder zuerst als eine besondere Gattung entgegentreten, werden sie nur noch gesungen (ἀοιδή bei Homer), und zwar in der Regel unter Begleitung eines Musikinstruments (z. B. der Phorminx bei Homer, der Gusla bei den Südslawen, der Balalaika bei den Kirgisen), oft vom ganzen Stamme in der Weise der Volkslieder (oben S. 50), nicht selten aber auch von berufsmässigen Sängern, die um Lohn ihr Gewerbe üben[4]). Sie sind aber auch hier von der

---

1) TALVJ a. a. O., S. 38 ff. — Vgl. oben S. 73. 85. Anm. 1. 136 ff.

2) Vgl. oben S. 264 und HAMMERSHAIMB's Faerøsk Anthologie (1891) I, S. 42 f. Ztschr. d. Ver. f. Volkskunde III (1893) S. 292.

3) Vgl. oben S. 88 f. und BERGK, Griech. Litteraturgeschichte I, S. 349.

4) Um ausser den Homerischen Aöden noch einige Beispiele anzuführen, verweise ich auf TALVJ a. a. O., S. 17 (Inder), 26 (Afghanen), 29 (Kalmücken), 33 (Kurden), 87 (Mandingo); ferner CASALIS a. a. O. S. 158 (Bassutos), WISSMANN, WOLF etc., Im Innern Afrikas, S. 253. STANLEY, Durch den dunkeln Welttheil II, S. 506. Mehreres auch bei BRUCHMANN, Poetik, S. 150 ff. — Dass die Zwischenstufe des epischen Tanzliedes hier ausgeschlossen werden musste, liegt auf der

Körperbewegung noch nicht völlig frei (vgl. oben S. 276f.), und es ist kaum mehr zu bezweifeln, dass sie noch auf der Stufe des Tanzliedes ebenso innig mit ihr zusammenhingen wie die dramatischen und die lyrischen Gesänge. Das alles erweist die Epik — ganz im Gegensatze zu der herrschenden Auffassung — entwickelungsgeschichtlich als eine jüngere poetische Formation. Ihre weitere Geschichte ist bekannt. Sie hat sich vom musikalischen Vortrag völlig frei gemacht, sobald sie schriftlich fixiert werden konnte, und damit ist auch eine Konsolidation des Inhalts Hand in Hand und die Liedform völlig verloren gegangen. —

Unsere Darstellung hat einen Entwicklungsgang offen gelegt, der vom Zusammengesetzten zum Einfachen führt. Wie aus dem Einfachen wieder ein Zusammengesetztes wird, nachdem Musik und Poesie dem Gängelbande der Körperbewegung entwachsen

---

Hand; wo es vorkommt, ist es als Vorstufe des Dramas aufzufassen. Immerhin will ich wenigstens ein Zeugniss für diese Stufe hier anführen. »Die Indianer kommen zu Zeiten auch in der Absicht zusammen, ihre kriegerischen Thaten durchzuerzählen, welches halb singend oder in einer Art von Recitativ geschieht. Der älteste unter den Kriegern erzählt zuerst; dann folgen die übrigen dem Alter nach in der Reihe, und dazu schlägt die Trommel immerfort, um gleichsam die Erzählung noch mehr in die Wirklichkeit zu versetzen. Nachdem ein jeder, wie ihn die Reihe traf, eine kurze Erzählung vorgetragen hat, fangen sie wieder in eben der Ordnung an und fahren in einer Art von abwechselndem Gesange in der Runde fort, bis ein jeder mit seiner Erzählung zu Ende ist.« Wie aus dem Zusammenhang hervorgeht, findet die Recitation zum Tanze statt. Jos. Heckewelder's Nachricht von der Geschichte, den Sitten und Gebräuchen der indianischen Völkerschaften, welche ehemals Pennsylvanien und die benachbarten Staaten bewohnten, übers. v. F. Hesse, Göttingen 1821, S. 333.

sind, kann hier nicht weiter verfolgt werden. Es gehört das in die Geschichte dieser Künste. Wenn aber in der selbständigen künstlerischen Ausgestaltung von Musik und Poesie das, was anfänglich als das Wesentliche erschien, in den Hintergrund treten, und später aufgenommene Elemente jetzt wichtiger erscheinen können, wenn jede von beiden Künsten einem ihrer eignen Natur angehörigen Entwicklungsgesetze zu folgen scheint, wenn wir heute rhythmisierte Rede nicht für sich schon Poesie und rhythmisierten Schall nicht Musik nennen, so hat das darin seinen Grund, dass unser ästhetisches Empfinden im Laufe der Kulturentwicklung Wandlungen erfährt, deren Tragweite man sich einigermassen wird zur Anschauung gebracht haben, wenn man an den Geschmackswechsel denkt, der sich oft in der kurzen Spanne Zeit einer einzigen Generation vollzieht. Von dem gebundenen Rhythmus des alten, dem vollen Leben angehörenden und dem Leben dienenden Arbeits-, Spiel- und Tanzgesanges bis zu der freien Bewegung des modernen, am Schreibtische ersonnenen Gedichtes, das nur gelesen oder im besten Falle deklamiert wird, für sich aber vollkommen ausreicht, um uns ästhetischen Genuss zu verschaffen, ist ein ungeheurer Weg, den auch unter den Kulturnationen nur der Gebildete ganz zurückgelegt hat. Die grosse Masse des Volkes dagegen geniesst auch heute noch die Poesie nur im Liede; sein ästhetisches Empfinden bedarf noch stärkerer Reizmittel und kann durch die »poetische Schönheit« allein gar nicht oder nur in sehr schwachem Masse hervorgerufen werden. Und Aehnliches gilt von der musikalischen Komposition.

Das scheint mir von denjenigen übersehen worden zu sein, welche von den ästhetischen Kategorien der Kulturvölker ausgehend den Weg zum Ursprung der Poesie und Musik zu finden versucht haben, und darum haben ihre Konstruktionen auch so wenig befriedigt[1]). Ich halte es nicht für meine Aufgabe, auf Aufstellungen dieser Art hier näher einzugehen, zumal da sie von dem eigentlichen Felde meiner wissenschaftlichen Arbeit weit ab führen.

Dagegen möchte ich noch mit einigen Worten einer Einwendung begegnen, die gegen den von mir verfolgten Weg wohl erhoben werden kann und die der eigenthümlichen psychisch-physischen Doppelnatur desjenigen Elements, das ich in den Vordergrund gestellt habe, des Rhythmus, entnommen ist.

Jedermann weiss, wie stark rhythmische Musik auf unsere motorischen Nerven einwirkt, wie sie Bewegungen des Kopfes, der Arme, der Füsse hervorruft, oder wie wenigstens in diesen Gliedern ein starker Drang empfunden wird, Marsch- oder Tanzmusik mit Körperbewegungen zu begleiten. So grosse Fortschritte nun auch die psychologische Analyse der rhythmischen Gefühle durch die bahnbrechenden Untersuchungen von W. WUNDT[2]) gemacht hat, so

1) Man vergleiche z. B. das lange Kapitel über den Ursprung der Poesie in W. SCHERER's Poetik S. 73—118 und die auf dem einzig zuverlässigen Wege der ethnographischen Forschung gewonnenen Ergebnisse von GROSSE, Anfänge der Kunst, S. 222—264. Der erstere sieht u. a. in dem Erotischen ein »Urmoment der Poesie«; der letztere konstatiert (S. 233), dass in der Poesie der Naturvölker das Erotische überhaupt kaum vorkommt. Leider hat GROSSE der formalen Seite des Gegenstandes zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt, und darum können seine Untersuchungen in diesem Kapitel auch nicht befriedigen.

2) Vgl. insbesondere dessen Physiologische Psychologie II [4],

scheint es doch nicht gelungen zu sein, auf physiologischem Gebiete gleich sichere Ergebnisse zu erzielen. Vor allem scheint noch die Brücke vollständig verborgen zu sein, welche psychische und organische Wirkungen des Rhythmus mit einander verbindet[1]).

Unter diesen Umständen bleibt der Vermuthung auf unserem Gebiete noch ein weites Feld, und dies um so mehr, als auch nach der psychischen Seite der Rhythmus der Körperbewegung weniger eingehend untersucht zu sein scheint als der Musik- und Sprachrhythmus. Insbesondere könnte man auf den Gedanken kommen, dass an dem letzteren das rhythmische Gefühl der Menschen sich zuerst entwickelt habe und darnach für die Erleichterung der Arbeit in der Weise ausgenutzt worden sei, wie wir oben gesehen haben[2]). Es würde dann der ganze

---

S. 84 ff. 280 ff. und Grundriss der Psychologie, S. 170 ff. 174 ff. 195 f.; ausserdem MEUMANN, Untersuchungen zur Psychologie und Aesthetik des Rhythmus, Leipzig 1894.

1) Vgl. MEUMANN a. a. O., S. 23 ff.

2) So namentlich die Musikschriftsteller, welche dem Arbeitsrhythmus Beachtung geschenkt haben, und die Aesthetiker. Vgl. z. B. HENNIGK, Grundriss der Geschichte der Musik bei den Völkern des Alterthums (Dresden 1837), S. 14 f. und R. BENEDIX, Das Wesen des deutschen Rhythmus, S. 9 f. Besonders aber sind die Schriftsteller der sog. Musico-Medizin, welche in den dreissiger und vierziger Jahren blühte, diesem Gesichtspunkte nachgegangen. Vgl. z. B. P. J. SCHNEIDER, Die Musik und Poesie nach ihren Wirkungen historisch-kritisch dargestellt (System einer medizinischen Musik), Bonn 1835, Theil I, S. 324: »Betrachten wir die Wirkung, welche der Rhythmus auf den Körper äussert, so ist offenbar, dass er, wenn das Willensvermögen auf die Muskelbewegung geringen Einfluss geäussert hat, specifisch auf die Muskelnerven und auf den ganzen Körper einwirke, indem die Erfahrung lehrt, dass von Krämpfen begleitete Be-

Gang der Entwicklung in einer der unsrigen genau entgegengesetzten Weise zu konstruieren sein.

Allein dem widerspricht in erster Linie der Umstand, dass auch ohne die Unterstützung des Tonrhythmus unsere Körperbewegungen bei gleichmässig fortgesetzten Arbeiten sich von selbst rhythmisch gestalten[1]). Sodann müsste doch auch die Entstehung

---

wegungen bei Anwendung von Musik und bei Schmälerung des Willens sich nach Melodie und Taktordnung richten; ja, jene sollen sogar zuweilen gleich, im Falle rhythmische Folge gänzlich fehlt, unterdrückt werden. Der Rhythmus also, kann man sicher behaupten, ist kein Produkt der Kunst, sondern ein in unserem tiefsten Seyn urgründliches Wesen. Ihn selbst schaffen können wir nicht; er liegt in der animalischen Natur, gleichsam ein Atom unseres Grundstoffes . . . Nur da, wo die Natur einfacher Mechanik das Spiel der Einbildungskraft nicht hemmt, wo also das Urmenschliche dem Naturmenschen näher liegt, kann der Rhythmus seine Anwendung finden. — Die Schuhputzer, Haarkräusler, Kornschnitter, Spinner und Weber, alle Hand- und Fussarbeiter, die den Körper anstrengen, ohne den Geist zu beschäftigen, suchen und finden Hülfe beim Rhythmus; oder vielmehr allen diesen bietet er, ohne dass sie wissen wie, seine unverächtliche Hülfe an. Ich bin überzeugt, dass in Fabriken und Manufakturen wenigstens ein Sechstel durch rhythmische Beihilfe gewonnen wird, sei es durch den ermunternden Rhythmus der Volkslieder, oder selbst durch die Regelfolge in den fortrückenden Bewegungen der verschiedenen Manipulationen.« Vgl. E. HANSLICK, Vom Musikalisch-Schönen (7. Aufl.), S. 119 f.

1) Es könnte auch auf die Entwicklung des Kindes hingewiesen werden, die WUNDT, Grundriss der Psychologie, S. 344 f., so schildert: »In den ersten Lebensmonaten beginnt es (das Spiel des K.) als Erzeugung rhythmischer Bewegungen der eigenen Glieder, der Arme und Beine, die dann auch auf äussere Gegenstände, mit Vorliebe namentlich auf schallerregende oder auf lebhaft gefärbte, übertragen werden. In ihrem Ursprung sind diese Bewegungen offenbar Triebäusserungen, die durch bestimmte Empfindungsreize ausgelöst werden und deren zweckmässige Coordination auf vererbten Anlagen des centralen Nervensystems beruht. Die rhythmische Ordnung der Bewegungen, sowie

des sprachlichen und musikalischen Rhythmus bei dieser Hypothese selbst wieder erklärt werden. Und endlich scheint es falsch, das entwickelte rhythmische Gefühl des Kulturmenschen, das sich allerdings vorzugsweise am sprachlichen und musikalischen Rhythmus ausbildet, auf die Anfänge des Menschengeschlechts zu übertragen.

Gewiss wird der poetische und musikalische Rhythmus, so lang er besteht, die Seelen der Menschen bezaubert haben. »Der Rhythmus ist ein Zwang«, sagt Fr. Nietzsche[1]) in einer sehr interessanten Ausführung über den Ursprung der Poesie; »er erzeugt eine unüberwindliche Lust nachzugeben, mit einzustimmen; nicht nur der Schritt der Füsse, auch die Seele selber geht dem Takte nach — wahrscheinlich, so schloss man, auch die Seele der Götter! Man versuchte sie also durch den Rhythmus zu zwingen und eine Gewalt über sie auszuüben.« Aber diese zwingende Gewalt wohnt doch auch dem blossen Rhythmus der Körperbewegung inne, wo irgend bei einem Naturvolk die Gemüther im Tanze sich bis zur Raserei aufregen und kein anderer Ton zu vernehmen ist als der Schall der Füsse und etwa noch das Klatschen der Hände. Gewiss finden Wechselwirkungen zwischen dem Rhythmus der Töne und demjenigen der Körperbewegungen statt, die durch das psychische Centrum vermittelt werden, und die Rückwirkungen des musikalischen Rhythmus auf den menschlichen Organismus haben im Verlaufe der

der von ihnen hervorgerufenen Gefühls- und Schalleindrücke, erzeugt dann aber sichtlich Lustgefühle, die sehr bald die willkürliche Wiederholung solcher Bewegungen veranlassen.« Vgl. auch oben S. 300.

1) Die fröhliche Wissenschaft (Leipzig 1887), S. 105.

oben geschilderten Entwicklung ohne Zweifel an Bedeutung gewonnen. Damit ist aber über die Priorität der einen oder der andern Rhythmusart nicht das Geringste entschieden.

Bei jeder derartigen Untersuchung wird ja immer der Ausgangspunkt mehr oder weniger willkürlich gewählt werden können. Für die Beurtheilung des wissenschaftlichen Werthes einer Theorie wird es aber immer darauf ankommen, auf welchem Wege die grösste Zahl von Erscheinungen zutreffend erklärt werden kann. Unter diesem Gesichtspunkte möchte auch der Inhalt des vorstehenden Kapitels gewürdigt werden.

VIII.

Frauenarbeit und Frauendichtung.

Was die Völker bei ihrer Arbeit singen, hat dieses Buch auf vielen Seiten gezeigt. Was sie aber singen, das denken und dichten sie auch bei der Arbeit. Darüber kann nach den zahlreichen mitgetheilten Proben und den Berichten der Beobachter kein Zweifel bestehen: die Arbeitenden selbst sind auch die Dichter ihrer Arbeitsgesänge. Manche der letzteren sind unmittelbar bei der Arbeit entstanden in dem Augenblicke, als sie von unsern Berichterstattern beobachtet wurden; andere hängen mindestens so fest an der Thätigkeit, zu der sie gesungen werden, dass sie gar nicht losgelöst von ihr gedacht werden können. Nur ganz vereinzelt ist einmal ein allgemeines Volkslied in die Arbeitssphäre eingedrungen, und dies auch nur bei Völkern von vorgeschrittener Entwicklung. Weit zahlreicher aber müssen die Fälle sein, in welchen bei der Arbeit entstandene Gesänge erst zu Tanz- und Kultliedern und dann zu allgemeinen Volksliedern geworden sind. Auf diesem Wege werden naturgemäss viele die auf die Arbeit Bezug nehmenden Stellen durch Abschleifung verloren haben; sie sind darum aus den überlieferten Volksliederbeständen heute nicht mehr auszusondern.

Ist die Beweisführung des letzten Kapitels richtig, so haben wir in den Arbeitsgesängen den Niederschlag des ältesten und ursprünglichsten poetischen Schaffens der Völker zu erblicken. Es müssen demnach diese Gesänge bei ihrer engen Beziehung zur materiellen Arbeit noch die Ordnung dieser Arbeit im Haushalt der Völker widerspiegeln. Schon das sechste Kapitel bot uns Gelegenheit, ein Stück dieser Ordnung, das Ethnographen und Nationalökonomen bis dahin fast ganz unbeachtet gelassen haben, und das hinter der Stufe der Sklaverei und Leibeigenschaft weit zurückliegt, in helles Licht zu setzen: die Bittarbeit.

Aber die Bittarbeit tritt im Leben dieser Völker immer nur bei besonderen Gelegenheiten auf; sie will ausserordentlichem Bedürfniss genügen, dem die schwachen Kräfte des einzelnen Hausstandes nicht gewachsen sind. Die Arbeitsaufgaben dagegen, welche in jedem Hause Tag für Tag in gleicher Weise wiederkehren, werden von ihr nicht berührt. Für sie hat ein anderer Theil der älteren Socialordnung ausschlaggebende Bedeutung: die Vertheilung der zur Befriedigung des Hausbedarfs nothwendigen Arbeit auf die beiden Geschlechter.

Längst war bekannt, dass auf den älteren Stufen der gesellschaftlichen Entwicklung ein grosser Theil der produktiven Arbeit den Frauen obgelegen hat und dass im Laufe des Kulturfortschritts eine Verschiebung stattgefunden hat, dergestalt, dass der Mann nach und nach alle Theile der Produktion übernommen hat, während der Frau nur die Regelung des Konsums in der Haushaltung geblieben ist. Aber das jener alten Arbeitsvertheilung zu Grunde

liegende Princip ist doch erst in letzter Zeit aufgehellt worden. Es besteht in der Hauptsache darin, dass der Frau alle Arbeit zufällt, die mit der Gewinnung und Verwendung der Pflanzenstoffe zusammenhängt, auch die Herstellung der dabei nöthigen Vorrichtungen und Gefässe, dem Manne Jagd, Fischfang, Viehzucht und ebenfalls die Beschaffung der dazu erforderlichen Waffen und Werkzeuge[1]).

In das Arbeitsgebiet der Frau fielen somit von vorn herein verschiedene sehr langwierige und mühsame Arbeitsprocesse, wie das Stampfen und Mahlen des Getreides, das Backen des Brotes, die Zubereitung von Speisen und Getränken, die Töpferei, die Verarbeitung der Spinnstoffe. Ein grosser Theil dieser Thätigkeiten erfordert schon aus technischen Gründen rhythmische Gestaltung, während das Arbeitsgebiet, auf dem der einzelne Mann wirkt, dazu viel weniger Gelegenheit bietet. Dazu kommt, dass auf früher Entwicklungsstufe die Frauen gesellig bei den Hütten oder in den Feldern arbeiten, während der Mann einsam im Walde das Wild beschleicht. Daraus lässt sich ganz allgemein schliessen, dass die Frau früh in viel umfassenderem Masse auch liederschaffend thätig geworden sein muss als der Mann.

Unsere Sammlung von Arbeitsgesängen kann allerdings zur Erhärtung dieser Annahme wenig beitragen. Es ist das aber nicht auffällig. Denn da diese Sammlung vorzugsweise aus litterarischen Quellen zu schöpfen hatte, so müssen in ihr die Kultur- und Halbkulturvölker in weit umfassenderem Masse ver-

1) Vgl. meine Entstehung der Volkswirthschaft (2. Aufl.), S. 36 ff.

treten sein, als die Naturvölker. Dazu kommt die grosse Abgeschlossenheit des weiblichen Geschlechtes bei vielen hier in Betracht gezogenen Nationen, die der Sammlung und Aufzeichnung der Frauenlieder, zumal durch Fremde, fast unüberwindliche Schwierigkeiten bereitet[1]). Dennoch sind unter den 70 Liedertexten unsrer Sammlung, die zur Einzelarbeit gesungen werden, nicht weniger als fünfzig poetische Schöpfungen arbeitender Frauen; die zu Gleichtakt- und Wechseltaktarbeit gehörigen sind naturgemäss fast ausschliesslich Männerlieder, während die zur Regulierung der Massenarbeit gesungenen Texte des fünften Kapitels, soweit ihr Gedankeninhalt einen Rückschluss auf die Urheber gestattet, sich ziemlich gleichmässig auf beide Geschlechter vertheilen mögen. Auch unter den Tanz- und Spielliedern sind hervorragende Beispiele der Frauendichtung, und die Kinderlieder werden sicher bei allen Völkern bis auf einen ganz geringen Theil ebendaher stammen, woher das Kind seine erste Nahrung erhält.

Dass die Frauen bei den meisten primitiven Völkern fleissig singen, wird durch zahlreiche Zeugnisse bestätigt. Bei den Mincopie hat jede Frau ebenso gut ihr eignes, von ihr selbst komponiertes Lied, wie jeder Mann[2]). Bei den Indianern in Neu-Californien hatten ebenfalls die Weiber ihre besonderen Gesänge und ihre eigene Art zu tanzen[3]). Bei den Koluschen,

1) Vgl. oben S. 66 f. und 72. GRIERSON bemerkt ausdrücklich, dass er die von ihm veröffentlichten indischen Frauenlieder ohne die Hülfe eines angesehenen Eingeborenen nicht hätte sammeln können.

2) Journal of the R. Asiatic Society of Gr. Br., XX, p. 184.

3) G. H. VON LANGSDORFF, Bemerkungen auf einer Reise um die Welt (Frankfurt a. M. 1812), II, S. 169.

wo der Tanz allein den Männern zukommt, »ersetzen die Frauen die Stelle der Musikanten und singen, meist im Dreiachteltakt, eine nicht unharmonische Melodie«.[1]) Auf den Fidschi-Inseln singen Männer aus den höheren Ständen nie, sondern nur Frauen und Kinder; auf den Radak-Inseln werden die Gesänge, obwohl sie sich ausschliesslich auf Krieg und Seefahrt beziehen, von den Weibern vorgetragen. Auf Lukunor (Karolinen-Archipel) gab es Lieder, die nur von Frauen und andere, die nur von Männern gesungen werden durften. Die Australier lassen sich durch die Gesänge ihrer Weiber zu den leidenschaftlichsten Handlungen anstacheln[2]). Die Spott- und Schimpflieder der Hottentottinnen sind berüchtigt.

Singen ist auf dieser Stufe überall gleichbedeutend mit dichten und komponieren. Dass in Afrika die Negerinnen bei ihrer Arbeit Gesänge improvisieren, haben mehrere Reisende bezeugt, die von ihnen besungen worden waren (S. 71 f. 89). Auf den Molukken singen nach Joest die Mädchen so gut ihre Tanzlieder aus dem Stegreif wie die jungen Männer. In Kamschatka sind die Frauen die Dichterinnen und Komponistinnen, und von den Botokuden wird ausdrücklich bezeugt, dass sich die Weiber wie die Erfindung neuer Worte, so auch diejenige neuer Lieder und Klagegesänge angelegen sein liessen. Selbst bei Indern und Chinesen, Arabern und Kabylen giebt es eigene Frauenlieder, die nur unter den Frauen entstanden sein können, ausschliesslich von ihnen gesungen, von Geschlecht zu Geschlecht übertragen

1) a. a. O. II, S. 98.

2) Diese und ähnliche Notizen mehr bei SIMMEL in der Ztschr. f. Völkerpsychologie u. Sprachwissenschaft, XIII, S. 282 f.

und von begabten Sängerinnen durch poetische Neuproduktion vermehrt werden[1]).

Vieles spricht dafür, dass diese weibliche Richtung der Volkspoesie unmittelbar an den Arbeitsgesang anknüpft und in ihm fortgesetzt ihren Mittelpunkt behält. Aber der Arbeitsgesang nimmt unter den Frauen sehr leicht einen Charakter an, der dem des Zauberspruchs nahe verwandt ist. MASON beobachtete eine Pueblo-Indianerin, welche die ganze Zeit, während sie einen Topf aus Thon formte, mit ihrer Stimme das Klingen eines gutgebrannten Gefässes nachahmte, um ihr Werk vor dem Misslingen und dem Bersten beim Brennen zu bewahren. Von einem andern Stamme derselben Gegend, der zu den fortgeschritteneren gehört, den Zuñi, wird berichtet, dass ihre Frauen zu jeder Arbeit, die sie verrichten, eigne Lieder dichten. »Die Gesänge, welche sie singen, wenn sie ihr Korn, ihre Bohnen oder Melonen pflanzen, sollen das Wachsen dieser Pflanzen befördern. Wenn sie bei ihrer steinernen Backmulde knieen, um Brot zu bereiten, stimmen sie einen Gesang an, der viele kleine Nachahmungen des Geräusches enthält, das der Mahlstein verursacht. Sie haben dabei den Gedanken, dass das Gerät unter solchen Umständen besser seinen Dienst thun wird. Ähnlich denken sie aber auch, wenn sie ihren Kleinen etwas vorsingen. Ihren Säugling nennt die Mutter ihren kleinen Mann und spricht von allem, was sie

---

1) Reiche Stellensammlung bei BÖCKEL, Deutsche Volkslieder aus Oberhessen, S. CLII—CLVII. Vgl. auch O. T. MASON, Womans share in primitive culture (London 1895), chap. VIII. IX und SCHERER im Anzeiger für deutsches Alterthum und deutsche Litteratur I, S. 204.

hofft, dass er künftig thun und werden soll, indem sie glaubt, dies sei zu seinem Wachsen und Gedeihen nothwendig.«[1])

Gleiche Bedeutung scheinen die Tänze und Tanzgesänge zu haben, welche bei vielen Naturvölkern die Weiber im Dorfe aufführen, wenn ihre Männer in den Krieg oder zur Jagd ausgezogen sind. Sie sollen den Männern Glück bringen, ihnen den Sieg oder reiche Beute und gesunde Heimkehr sichern, sie vor bösem Zauber bewahren. Kehren endlich die Ausgezogenen wieder heim, so ziehen ihnen die Frauen mit Gesängen und im Tanzschritt entgegen. Ihr Lied ertönt jetzt zum Preise der tapfern Thaten der Ihrigen.

Nirgends ist diese Sitte so schön bezeugt wie im alten Testament. Als nach dem Auszug der Israeliten das Meer die nachfolgenden Ägypter verschlungen hatte, »nahm die Prophetin Mirjam, Aarons Schwester, die Pauke zur Hand, und alle Weiber zogen hinter ihr drein mit Pauken und im Reigen. Mirjam aber sang ihnen vor:

> Singt Jahwe ein Lied! Denn hoch erhaben ist er,
> Rosse und Reiter hat er ins Meer gestürzt.«[2])

Jephtha erblickt nach seinem Siege über die Ammoniter bei der Heimkehr zuerst seine Tochter, die ihm »mit Pauken und im Reigentanze« entgegenkommt[3]). Den Riesenbezwinger David empfangen sogar aus allen Städten Israels die Frauen im Reigen

1) MASON, a. a. O. S. 176; dort auch zwei sehr bezeichnende Kinderlieder.

2) II. Mos. 15, 20 f.

3) Richter 11, 34.

und singen das Lied, das den König Saul so sehr erbittert[1]). Grössere Reste solcher Siegesgesänge der Frauen sind uns im Deboraliede erhalten, dessen letzter Theil auch inhaltlich seinen Ursprung deutlich zum Ausdruck bringt[2]).

Diese Erscheinung steht nicht vereinzelt. Im frühern Mittelalter sangen in Deutschland wie in England, in Frankreich und Portugal die Frauen Lieder zum Reigentanze, in denen Zeitereignisse behandelt und Männer des Tages gerühmt oder verspottet wurden[3]). Karl der Grosse untersagt den Klosterfrauen, Mädchenlieder (winileodes) zu schreiben und zu schicken[4]); in Frankreich gab es eine besondere Gattung erzählender Lieder, die chansons à toile, welche von Mädchen und Frauen bei Handarbeiten gesungen wurden; in England sang man Balladen beim Spinnen und Wasserholen. Noch heute feiern auf den Palau-Inseln die Mädchen den Sieg über den toten Feind, sowie Lebende, denen sie wohlwollen, durch besondere Lieder[5]).

Verwandt mit den Sieges- und Heldenliedern sind die Totenklagen, die fast bei allen Völkern der Erde den Frauen obliegen. Es werden die Vorzüge des Verstorbenen und seine ruhmvollen Thaten in die Klage über den Verlust desselben verwoben. Der Gesang muss seiner Natur nach immer wieder

---

1) Sam. I, 18, 6. 29, 5.

2) Richter 5. Vgl. das oben S. 73 und 77 über die epischen Lieder indischer Frauen Bemerkte.

3) Die Zeugnisse hat Böckel a. a. O., S. CLVI f. zusammengestellt.

4) Wackernagel, Gesch. der deutschen Litteratur, II, S. 47 f.

5) Semper, Die Palau-Inseln, S. 213. 314 ff.

von neuem gedichtet werden, wenn auch wohl regelmässig alte Weisen und alte Kehrreime dabei mitbenutzt werden. Früh treten gemiethete Klagefrauen auf, die statt der Nachbarinnen und Verwandten es übernehmen, das Lob des Toten zu singen. Der jüdische Prophet[1]) spricht von den »des Wehgesangs kundigen Weibern«, von denen eine die andere ein Klagelied lehre. Bei Griechen und Römern wurden diese Gesänge unter Flötenspiel vorgetragen, und die ganze Trauerversammlung stimmte in den Kehrreim ein[2]). Allerdings genügten diese einfachen Erzeugnisse weiblicher Dichtung dem verfeinerten Geschmacke einer fortgeschrittenen Zeit nicht mehr, und das Wort naenia wurde in der spätern römischen Zeit geradezu als Bezeichnung einer einfältigen Lobrede gebraucht. Es liegt aber doch darin zugleich ein Beweis, dass diese Gesänge keinen feststehenden Text hatten.

Noch jetzt sollen in Corsica die Lieder der Frauen auf ermordete Angehörige wesentlich dazu beitragen, die Blutrache immer wieder von neuem anzufachen[3]). Auch im Leben des modernen Griechenlands spielen die Myriologia der Frauen noch immer eine grosse Rolle. »Sie sind ihrer Natur oder ihrem Ursprunge nach immer Improvisationen und werden in den Augenblicken des frischen Schmerzes

1) Jerem. 9, 16—19.

2) Vgl. HERMANN, Griech. Privatalterthümer § 39, 15. TEUFFEL, Gesch. d. röm. Litt. § 72. RIBBECK, Gesch. d. röm. Dichtung, I, S. 7 f. MARQUARDT, Das Privatleben der Römer, S. 352.

3) GREGOROVIUS, Corsica, I, S. 148. — Improvisation von Trauergesängen in Verbindung mit Tänzen in Neu-Seeland: SHORTLAND a. a. O., S. 148 f.

und der ungeschwächten Trauer gedichtet. Zwar giebt es auch für diese Lieder hergebrachte Formeln und Gemeinplätze in Einleitungen, Uebergängen und Schlüssen; aber die Verschiedenheit des Todesfalles, des Verstorbenen und des Verhältnisses der Sängerin zu demselben macht doch jedes zu einer neuen und eigenen Improvisation. Sie werden in dem gewöhnlichen Liederversmasse gedichtet, und ihre Weise, zwar in einzelnen Stellen variierend, bleibt doch im Allgemeinen dieselbe — eine klagende Melodie, langsam fortschreitend und in hohen Tönen ausgehend, gleichsam wie in dem Aufkreischen des Schmerzes. Es ist eine merkwürdige Erscheinung, schüchterne und ganz unwissende Frauen in dem ersten Anfalle des Schmerzes zu Dichterinnen werden zu sehen ... Es bedarf indessen wohl kaum der Erwähnung, dass nicht alle griechischen Frauen in gleichem Grade diese wunderbare Gabe besitzen. Einige von ihnen sind durch ihre myriologische Begeisterung berühmt und werden daher gewöhnlich eingeladen, das Abschiedslied an den Todten zu singen. Eine solche Myriologistin gilt in Griechenland so viel, wie in Italien ein ausgezeichneter Improvisator. Auch lassen die griechischen Weiber es nicht an Uebungen und Vorbereitungen zu ihrem traurigen poetischen Amte fehlen und singen oft unter einander bei ihren Feldarbeiten Klagelieder auf eingebildete Todesfälle, sey es nun, dass sie einen Nachbar oder einen Freund bejammern, oder auch in Bildern spielen, indem sie den Verlust einer Blume, eines Vogels, eines Lammes zum Gegenstande ihrer Verse machen. — Die meisten Myriologien verfliegen als Improvisationen, und die Dichterinnen selbst bleiben ihrer

nicht mächtig, wenn die Begeisterung des Schmerzes sie verlassen hat.«[1])

Aber die schöpferische poetische Thätigkeit der Frauen beschränkt sich nicht auf die Klagegesänge; sie erstreckt sich vielmehr auf alles, was in das Leben des Weibes tiefer eingreift. Insbesondere sind bei vielen Völkern (vielleicht bei allen) die Weisen, welche die Hochzeitsgebräuche begleiten, ihre Aufgabe, und auch unter den Resten alter deutscher Volksdichtung hat sich manches dieser Art erhalten. Beispielsweise sei an die merkwürdigen Lieder zum Kranzbinden erinnert, die sich den Arbeitsgesängen nähern oder vielleicht als Uebertragung derselben in die Sphäre des Festes betrachtet werden müssen[2]). Bei den Tanzliedern wetteifert wenigstens das weibliche Geschlecht mit dem männlichen; viele Lieder zu Gesellschaftsspielen gehören ihm allein an.

Was Fauriel von den Neugriechen sagt, dass sie den Frauen »überhaupt einen grossen Theil der schönsten und rührendsten Stücke aus allen Gattungen der Volkspoesie verdanken«[3]), das gilt noch von vielen andern Völkern, auch in Europa. So zunächst von den Serben und Bulgaren. In der vollständigsten mir bekannten Sammlung von Uebersetzungen serbischer Volkslieder kommen auf 164

1) C. Fauriel, Neugriech. Volkslieder, S. LXIV ff. Dort auch ein sehr bezeichnendes Beispiel.

2) Sehr alterthümliches Beispiel aus Gottschee bei Hauffen, S. 339 f. Andere Hochzeitslieder bei Erk-Böhme, III, Nr. 1275 ff. Wolfram, Nass. Volkslieder, Nr. 265[b].

3) Vgl. Ueber anmuthige Improvisationen zum Reigentanze bei Königsbesuchen in den Dörfern berichtet Ross, Wanderungen in Griechenland, II, S. 119. 189 f.

Frauenlieder nur 71 Heldenlieder, die von Guslespielern gesungen zu werden pflegen, womit freilich nicht gesagt ist, dass sie alle von Männern gedichtet sind, während von den Frauenliedern mir völlig festzustehen scheint, dass sie von Frauen ersonnen sind, wie sie auch nur von ihnen gesungen werden. Noch bedeutender scheint der Antheil dichtender Frauen an dem Volksliederbestande der Bulgaren zu sein. Einer der besten Kenner des letzteren[1]) schreibt geradezu gewisse Eigenthümlichkeiten in Form und Inhalt der Lieder dem Umstande zu, dass die Frauen in der Volksdichtung tonangebend sind, wie sie denn auch am meisten dazu beitragen, diesen Schatz der Nation zu erhalten. Werkowitsch hat nicht weniger als 270 unter den 335 Nummern seiner Sammlung bulgarischer Volkslieder aus dem Munde einer einzigen Frau in Seres niedergeschrieben, und die Brüder Miladinow verdanken einem Mädchen in ihrer Heimat 150 Liedertexte.

Wie hier, so weist auch bei den jungen Völkern des Nordens der Volksliederschatz die deutlichen Spuren der Frauendichtung auf. Unter den wunderbar vollendeten Volksliedern der Finnen bilden die Mädchen-, Frauen-, Braut- und Hochzeitslieder eine ganz hervorragende Gruppe. In der Auswahl, welche H. Paul aus Elias Lönnrots Kanteletar in deutscher Sprache veröffentlicht hat, befinden sich, wenn wir die kleinen Gruppen der Fabeln und Beschwörungsrunen unberücksichtigt lassen:

---

1) Dozon a. a. O., Vorrede, p. XVII f.

1. Mädchenlieder	88
2. Braut- und Hochzeitslieder	26
3. Frauenlieder	18
4. Wiegen- und Kinderlieder	17
5. Sängerlieder	20
6. Männerlieder	31
7. Hirten- und Jagdlieder	27
8. Balladen	8
9. Gedichte vermischten Inhalts	59
Zusammen	294

Auch wenn wir nur die vier ersten Gruppen für die Frauen in Anspruch nehmen, so würde ihr Antheil an dem ganzen Bestande den der Männer bereits überwiegen. Aber unter den Liedern der beiden letzten Gruppen geht zweifellos auch noch ein nicht unerheblicher Theil auf Dichterinnen zurück.

Noch weit ausgesprochener ist dieser weibliche Charakter der Volkspoesie bei den Esten. Schon Hupel[1]) schreibt (1777): »Der Gesang gehört eigentlich den Weibspersonen zu. Auf Hochzeiten sind besondere Weiber zum singen; doch stimmen auch Mannspersonen mit ein, sobald Getränke die Freude allgemein machen. Bey der Feldarbeit, bey ihren Spielen u. dgl. hört man nur die Dirnen durch ihre schreyenden Gesänge allgemeine Zufriedenheit verbreiten.« Noch Neus (1850) bezweifelt nicht, »dass das weibliche Geschlecht viele der schönsten Lieder ursprünglich gedichtet hat«, obwohl zu seiner Zeit der urwüchsige Volksgesang schon stark in den Hintergrund gedrängt war. Auf Hochzeiten und Kind-

1) Nachrichten, II, S. 133 u. 158 f.; vgl. auch Petri, Ehstland, S. 67 f. und Neus, Einleitung, S. XIII.

taufen pflegten sich die weiblichen Theilnehmer sogleich in zwei Chöre zu theilen; der eine sang eine Zeile vor, der andere wiederholte sie. Neue Lieder wurden von Einzelnen improvisiert. »Solche Lieder darf nur Einer einmal vorsingen und dann wieder von neuem anstimmen, so wiederholt sie der ganze Haufe. Sie sind oft voll der beissendsten Spöttereien, darin sie vorzüglich die Deutschen nicht verschonen und bisweilen auch den Hochzeitsvater mitnehmen, wenn er sich beim Hochzeitsschmause zu sparsam oder knauserig finden lässt.«

Von den Letten berichtet Merkel[1]) das Gleiche. »Bei den Letten ist die Dichtkunst auf die Kunkel gefallen . . . Finster, verschlossen und schweigend thut Jüngling und Mann seine Arbeit. Nie erhebt sich sein Herz bis zum Hochtönen der Freude; er müsste denn so betrunken seyn, dass er sich selbst nicht kennte. Die Mädchen hingegen, in süssen Träumen hinter ihrer Herde hinschleichend, besingen diese und jeden Gegenstand, der sich ihnen darbeut. Kein Wanderer kommt unbeverselt vorbey. Man kann leicht denken, dass sie vorzüglich auf den Hochzeiten glänzen. Ich habe sie zuweilen Impromptus absingen hören, deren caustisches Salz von einem Kästner entlehnt schien.«

Auch die litauischen Volksliedersammlungen sind stark mit Elementen durchsetzt, die sich nur aus einer selbstschöpferischen Betheiligung des weiblichen Geschlechtes an der Dichtung erklären lassen. Die Zartheit und Innigkeit des Empfindens, das Bewegen im engen Gedankenkreise des bäuerlichen

1) Die Letten, S. 62, Anm. 14.

Hauses, die Schilderung der Mädchenträume, der Vorbereitung zur Hochzeit, des schmerzvollen Abschieds der Tochter vom Mütterlein, der kalten Fremde, wo rohe Gatten, zornige Schwiegermütter, neidische Schwägerinnen die Neuvermählte ängstigen, — alles dieses weist die Mehrzahl der Dainos entschieden den Frauen zu. »Das litauische Volkslied«, sagt Ch. Bartsch[1]), »ist durchweg lyrisch, mit sehr geringen Ansätzen zu epischer Darstellung und ist — seinem wesentlichen Inhalte nach — eine von Mädchen und Frauen gemachte poetische Abspiegelung des litauischen Bauernlebens, bei der eine frauenhafte Empfindsamkeit, eine innige Verschwisterung mit der umgebenden Natur und eine Unmittelbarkeit und Naivetät in der Ausdrucksweise herrscht, wie sie in jeder Kunstdichtung als höchstes Ziel der Lyrik aufgestellt und doch von den genialsten Dichtern nur selten erreicht wird.«

Bei Esten, Letten und Litauern scheint auch heute noch die Gabe der Improvisation unter den Frauen und Mädchen nicht völlig erloschen zu sein. Die gedruckten Volksliedersammlungen derselben bestehen freilich wohl nur aus überlieferten Texten. Aber es muss doch nach dem Gesagten von grossem Interesse sein, festzustellen, wie weit dieser Niederschlag des poetischen Schaffens der Vergangenheit mit Liedern durchsetzt ist, die mit einer gewissen Sicherheit als Erzeugnisse der Frauendichtung in Anspruch genommen werden können. Ich habe daraufhin sämtliche Stücke in je einer grösseren mir

1) Dainu Balsai, Einleitung S. XXV f. Vgl. auch das Vorwort zu Nesselmann, Lit. Volkslieder und Tetzner, Dainos (Reclam's Universal-Bibliothek 3694).

vorliegenden Sammlung von estnischen, lettischen und litauischen Volksliedern[1]) durchgenommen, solche Lieder als unbestimmbar ausgeschieden, welche rein erzählender Natur sind und über Geschlecht oder Lebensstellung des Dichters keinerlei Auskunft geben. Die übrigen wurden in Männer- und Frauenlieder geschieden, je nachdem der Inhalt konkrete Merkmale bot, die auf einen Sänger oder eine Sängerin hinwiesen. Ueberall wurde sorgfältig vermieden, aus der in den Liedern sich aussprechenden Gefühlsweise auf das eine oder das andere Geschlecht zu schliessen. Dadurch hoffe ich aus diesem statistischen Verfahren die Momente der Unsicherheit nach Möglichkeit ausgeschlossen zu haben. Um jedoch ein Kontrolmittel zu haben, wurde auf mein Ersuchen von anderer Seite eine zweite Sammlung litauischer Volkslieder nach den gleichen Grundsätzen ausgezählt und da diese Kontrolzählung im Resultat von der meinigen nur um ein Procent abwich, so darf ich für das Ergebniss wohl einen gewissen Grad von Zuverlässigkeit in Anspruch nehmen. Unter den behandelten Volksliedern waren:

Nationalität:	Männerlieder	Frauenlieder	unbestimmbar	überhaupt
Estnisch	64	158	36	258
Lettisch	114	314	84	512
Litauisch	177	206	49	432
Zusammen	**355**	**678**	**169**	**1202**

1) Es sind die oft erwähnten Sammlungen von NEUS, ULMANN und NESSELMANN. Ausgeschieden wurden von den estnischen Liedern alle Kinderlieder, Zählgeschichten und Räthsellieder.

Nationalität:	Männer-lieder	Frauen-lieder	unbe-stimmbar	über-haupt
	%	%	%	%
Estnisch	24.8	61.2	14.0	100.0
Lettisch	22.3	61.3	16.4	100.0
Litauisch	41.0	47.7	11.3	100.0
Zusammen	29.5	56.4	14.1	100.0

Es würden darnach bei Esten und Letten die Frauenlieder verhältnissmässig etwas stärker vertreten sein als bei den Litauern, und selbst wenn wir alle nicht nach dem Geschlecht der Urheber bestimmbaren Texte den Männern zuweisen wollten, so würden auf den Antheil des weiblichen Geschlechtes immer noch über drei Fünftel des ganzen Bestandes entfallen. Wenn wir dagegen diesen unsicheren Bestandtheil gänzlich ausscheiden, so kommen von je hundert der übrigen Lieder auf das weibliche Geschlecht bei den Letten 73.3, bei den Esten 70.2 und bei den Litauern immer noch 53.8.

Alle drei Völker verdanken also, wie die Finnen und die Südslaven, den überwiegenden Theil ihres Volksgesanges den Frauen. Und zwar den einfachen Frauen des Volkes, die Tag für Tag des Lebens kleine Sorgen tragen und auf deren Schultern auch im modernen Bauernhause, wenigstens dieser Länder, noch ein grosser Theil der güterschaffenden Arbeit ruht. Darüber kann kein Zweifel bestehen: Bauernmädchen und gewöhnliche Dienstboten[1]) haben in diesen sämt-

1) Die Dienstbotenlieder bilden eine auch inhaltlich sehr interessante Gruppe unter den estnischen und finnischen Volksliedern. Vgl. NEUS a. a. O. S. 204 ff. PAUL, Kanteletar, S. 82 ff. Das folgende Gedicht daselbst, S. 93. — Dass übrigens ähnliche Lieder

lich einem augenblicklichen Impuls oder einer zufälligen Gelegenheit entsprungenen Liedern eine Kraft des dichterischen Empfindens bewiesen, die unsere höchste Bewunderung erregen muss. Man lese nur folgende Zeilen aus der Dichtung eines finnischen Bauernmädchens:

Böses hör' ich alle Tage,
Bin in aller Leute Munde,
Alle hassen mich im Dorfe,
Lästern mich zu jeder Stunde.

Doch je mehr sie mich verleumden,
Tückisch mich zu schmähen wagen,
Desto stolzer will ich scheinen,
Will den Kopf noch höher tragen;
Will dem edlen Rosse gleichen,
Keck und muthig vorwärts schreiten.

Aber käm' man, mich zu loben,
Mir ein rühmend Wort zu sagen,
Wollt' ich still den Nacken beugen,
Tief die Augen niederschlagen.

»Wer lehrte die Magd die alltäglichen Wahrnehmungen in so poetische Formen kleiden?« fragt erstaunt der Uebersetzer dieser Lieder, denen die bleichsüchtige Damenpoesie unserer Kulturvölker nichts an die Seite zu stellen hat. Wer unserer Darstellung mit etwelchem Verständniss gefolgt ist, dem wird die Antwort nicht schwer fallen.

Nicht auf den steilen Höhen der Gesellschaft ist

---

auch heute noch selbst bei uns gelegentlich unter der arbeitenden Klasse entstehen, beweist das schweizerische Spottlied: »Die Fabrikante z' Dideldum« bei TOBLER, Schweiz. Volkslieder I, S. 159 und ein anderes Arbeiterlied aus Nassau über schlechten Verdienst beim Eisenbahnbau: WOLFRAM, Nass. Volkslieder Nr. 374.

der Dichtung Quell entsprungen, sondern aus den Tiefen der reinen und starken Volksseele ist er hervorgequollen. Frauen haben über ihm gewaltet, und wie die Kulturmenschheit ihrer Arbeit viel des Besten verdankt, was sie besitzt, so ist auch ihr Denken und Dichten eingewoben in den geistigen Schatz, der von Geschlecht zu Geschlecht überliefert wird. Es wäre eine lohnende Aufgabe, die Spuren der Frauendichtung weiter zu verfolgen in dem geistigen Leben der Völker. Sind sie auch vielfach verschüttet durch die nachfolgende Periode der Männerpoesie, die in dem Masse die Herrschaft zu erlangen scheint, als auch die materielle Produktion an die Männer übergeht, so lassen sie sich doch bei einer Reihe von Völkern bis tief in die litterarische Zeit hinein verfolgen [1]).

1) Einiges Rohmaterial hat BRUCHMANN, Poetik, S. 58 ff. zusammengestellt — freilich nur unter dem Gesichtspunkte der Kuriosität.

IX.

Der Rhythmus als ökonomisches Entwicklungsprincip.

Unsere Untersuchung hat eine Reihe von Fäden blossgelegt, deren Enden in der heutigen Welt weit auseinanderliegen, deren Anfänge aber in dem Masse, als man sie weiter zurückverfolgt, einander sich nähern und schliesslich alle in einem Punkte zusammenlaufen. Dieser Punkt liegt hart an der Grenze des Gebietes, wo pfadloses Dunkel die Urgeschichte der Menschheit deckt, und wenn wir von diesem Schnittpunkte aus die zurückgelegten Wege noch einmal mit den Augen des Geistes durch die Jahrtausende hindurch verfolgen, so erkennen wir, dass wir es mit einem socialen Evolutionsprozess zu thun haben, der nach der sachlichen Seite als Differenzierung und Integration, nach der persönlichen als Arbeitsvereinigung und Arbeitstheilung betrachtet werden kann.

An jenem Convergenzpunkte erblicken wir die Arbeit noch ungeschieden von Kunst und Spiel. Es giebt nur eine Art der menschlichen Thätigkeit, welche Arbeit, Spiel und Kunst in sich verschmilzt. In dieser ursprünglichen Einheit der geistig-körperlichen Thätigkeit des Menschen erkennen wir bereits die spätere wirthschaftlich-technische Arbeit, die Hauptformen des Spiels und alle Künste, sowohl die-

jenigen der Bewegung als auch diejenigen der Ruhe, in ihren Keimpunkten eingeschlossen, und wenn wir unsere Begriffe auf diesen Zustand übertragen wollen, so müssen wir sagen: die Künste der Bewegung (Musik, Tanz, Dichtkunst) treten beim Vollzug der Arbeit mit zu Tage, und die Künste der Ruhe (Bildnerei, Malerei) erscheinen in den Ergebnissen der Arbeit — wenn auch oft nur in der Gestalt der Ornamentik — verkörpert[1]). Diesem allem aber fehlt noch das wirthschaftliche Moment. Es ist reine, instinktive Lebensbethätigung.

Das Band, welches diese, nach unserem Empfinden so verschiedenartigen Elemente zusammenhält, ist der Rhythmus: die geordnete Gliederung der Bewegungen in ihrem zeitlichen Verlauf. Der Rhythmus entspringt dem organischen Wesen des Menschen. Alle natürliche Bethätigung des thierischen Körpers scheint er als das regulierende Element sparsamsten Kräfteverbrauchs zu beherrschen. Das trabende Pferd und das beladene Kameel bewegen sich ebenso rhythmisch wie der rudernde Schiffer und der hämmernde Schmied. Der Rhythmus erweckt Lustgefühle; er ist darum nicht bloss eine Erleichterung der Arbeit, sondern auch eine der Quellen des ästhetischen Gefallens und dasjenige Element der Kunst, für das allen Menschen ohne

---

1) Vgl. oben S. 15. — Nach Grosse a. a. O. S. 142 ff. findet sich in der Ornamentik der Naturvölker das »Princip der rhythmischen Anordnung« in grösster Ausdehnung vor. Dasselbe würde somit nicht bloss die verschiedenen hier behandelten Elemente der Thätigkeit dieser Völker beherrschen, sondern sich auch auf die Produkte dieser Thätigkeit übertragen. Doch würde es zu weit führen, hier diesem Gesichtspunkte nachzugehen.

Unterschied der Gesittung eine Empfindung innewohnt. Durch ihn scheint in der Jugendzeit des menschlichen Geschlechts das ökonomische Princip instinktiv zur Geltung zu kommen, welches (nach SCHÄFFLE) uns befiehlt, möglichst viel Leben und Lebensgenuss mit möglichst geringer Aufopferung an Lebenskraft und Lebenslust zu erstreben.

Schon die alten Philosophen sind auf diese universale Bedeutung des Rhythmus aufmerksam geworden. PLATON leitet ihn aus der Natur des Menschen ab, indem er auf die Freude der Jugend an lärmender Bewegung hinweist. Die übrigen Lebewesen hätten keine Empfindung für die Ordnung in den Bewegungen, die man als Rhythmus und Harmonie bezeichne; den Menschen aber sei diese mit Lust verbundene Empfindung von den Göttern verliehen, welche am Tanze Antheil hätten (den Musen, Apollon und Dionysos). Durch jene Lust erweckten die Götter in uns die Neigung zur Bewegung und zum Tanze, und verbänden durch Gesänge und Tanzreigen die Menschen mit einander[1]). ARISTOTELES unterscheidet einen dreifachen Rhythmus: einen Rhythmus der Gestalten (σχηματιζόμενος), der sich in den Bewegungen des Tanzes zu erkennen giebt, einen Rhythmus der Töne, der zusammen mit der Harmonie im Liede zum Ausdruck gelangt, und einen

1) PLATON bringt an der betr. Stelle (Ges. II, 653 D ff.) das Wort χορός sogar in etymologischen Zusammenhang mit χαρά. — Die im letzten Satze ausgesprochene socialisierende Seite des Tanzes findet sich in wirkungsvollster Weise rhetorisch verwerthet bei Xenoph., Hell. II, 4, 20 — ein Beweis, dass es sich um eine für die Griechen anerkannte Wahrheit handelte. — Vgl. auch Cicero de or. III, 51, 197: Nihil est tam cognatum mentibus nostris quam numeri atque voces.

Rhythmus der Rede, dessen Theile die Metra sind. Auch ihm ist der Rhythmus etwas der menschlichen Natur Entsprechendes (*κατὰ φύσιν*) oder Verwandtes (*συγγενές*). Mit der Harmonie zusammen bewirkt er das Lustgefühl, das wir bei der Musik empfinden; im Verein mit der Nachahmung und der Harmonie, die ebenfalls angeboren sind, hat er die Menschen von selbst zur Erfindung der Poesie geführt [1]).

Die Griechen legten desshalb dem Element der formalen Gliederung in der Musik eine hohe Bedeutung für die Erziehung der Jugend bei. Rhythmus und Harmonie sollten die menschliche Seele erfüllen und das ganze Leben durchdringen, weil sie tüchtig zum Reden und Handeln machen [2]). Aber

1) Aristot. Poet. c. 4 und Polit. VIII, 5—7. — Mein verehrter College O. Immisch macht mich auf eine interessante Stelle in den Arist. Probl. p. 920^{b} 29 ff. aufmerksam, in welcher die Frage erörtert wird, ob der Rhythmus und überhaupt das musikalische Gefühl angewöhnt oder angeboren seien, und in der sich auch ein Hinweis auf den Rhythmus der Arbeit findet. Ich setze die Stelle desshalb hierher: *Διὰ τί ῥυθμῷ καὶ μέλει καὶ ὅλως ταῖς συμφωνίαις χαίρουσι πάντες; ἢ ὅτι ταῖς κατὰ φύσιν κινήσεσι χαίρομεν κατὰ φύσιν; σημεῖον δέ, τὰ παιδία εὐθὺς γενόμενα χαίρειν αὐτοῖς. διὰ δὲ τὸ ἔθος τρόποις μελῶν χαίρομεν. ῥυθμῷ δὲ χαίρομεν διὰ τὸ γνώριμον καὶ τεταγμένον ἀριθμὸν ἔχειν καὶ κινεῖν ἡμᾶς τεταγμένους· οἰκειοτέρα γὰρ ἡ τεταγμένη κίνησις φύσει τῆς ἀτάκτου, ὥστε καὶ κατὰ φύσιν μᾶλλον. σημεῖον δὲ, πονοῦντες γὰρ καὶ πίνοντες καὶ ἐσθίοντες τεταγμένα σώζομεν καὶ αὔξομεν τὴν φύσιν καὶ τὴν δύναμιν, ἄτακτα δὲ φθείρομεν καὶ ἐξίσταμεν αὐτήν. αἱ γὰρ νόσοι τῆς τοῦ σώματος οὐ κατὰ φύσιν τάξεως κινήσεις εἰσίν. συμφωνία δὲ χαίρομεν, ὅτι κρᾶσίς ἐστι λόγον ἐχόντων ἐναντίων πρὸς ἄλληλα. ὁ μὲν οὖν λόγος τάξις, ὃ ἦν φύσει ἡδύ. τὸ δὲ κεκραμένον τοῦ ἀκράτου πᾶν ἥδιον, ἄλλως τε κἂν αἰσθητὸν ὂν ἀμφοῖν τοῖν ἄκροιν ἐξ ἴσου τὴν δύναμιν ἔχοι ἐν τῇ συμφωνίᾳ ὁ λόγος.*

2) Plat. Protag. p. 326 B: *καὶ τοὺς ῥυθμούς τε καὶ τὰς ἁρμονίας ἀναγκάζουσιν οἰκειοῦσθαι ταῖς ψυχαῖς τῶν παίδων, ἵνα ἡμε-*

nicht minder schätzten sie den Rhythmus der Körperbewegung, den sie als Ausdruck feiner Bildung und sittlicher Selbstzucht ansahen. Den von Musik und Gesang begleiteten Tanz, als die vollkommenste Ausprägung des Rhythmus, betrachteten sie als eine religiöse Handlung; ihm zu Ehren waren die mythischen Figuren der Kureten und Korybanten entstanden; er ist an der Entwicklung der poetischen Litteratur des alten Hellas in hervorragendem Masse betheiligt, und bis in späte Zeiten hinein hat er eine nicht unwichtige sociale und politische Rolle gespielt. Bei den Thessalern war das Amt des »Vortänzers« eine hohe staatliche Würde, und die kriegerischen Erfolge der Lakedämonier schrieb man nicht in letzter Linie der durch die orchestischen Uebungen der Jugend erzielten Disciplin zu. Die Alten hatten darum auch ein ausserordentlich feines Gefühl für den Rhythmus der Körperbewegungen und der Sprache und liessen Verstösse gegen beides im Theater nicht leicht ungerügt[1]). Aber sie haben auch schon den Begriff des Rhythmus auf ursprünglich ihm fern liegende Gebiete übertragen, wie namentlich auf Werke der Kunst und selbst des Handwerks[2]). Rhythmisch war ihnen schliesslich alles in richtigen Verhältnissen Gegliederte und durch seine innere

---

ρώτεροί τε ὧσι καὶ εὐρυθμότεροι καὶ εὐαρμοστότεροι γιγνόμενοι χρήσιμοι ὦσιν εἰς τὸ λέγειν τε καὶ πράττειν· πᾶς γὰρ ὁ βίος τοῦ ἀνθρώπου εὐρυθμίας καὶ εὐαρμοστίας δεῖται.

1) Cic. Parad. 3, 2, 26: histrio si paulum se movit extra numerum aut si versus pronuntiatus est syllaba una brevior aut longior, exsibilatur, exploditur. Cf. Or. 51, 173.

2) Vgl. z. B. Xenoph. Mem. III, 10, 10. Platon Polit. III, 400. 413e. Diod. Sic. I, 97.

Ordnung Wohlgefällige. Der Rhythmus war ihnen ein Princip, welches das Weltall durchdringt, gleichzeitig entstanden — wie uns LUKIAN in seiner Schrift über den Tanz erzählt — mit dem alten orphischen Eros, der das uranfängliche Chaos ordnete und den »Reigen der Sterne« in Bewegung setzte.

Der heutigen Menschheit muss diese Auffassung fremdartig vorkommen. In unserer Erziehung spielt der Rhythmus keine Rolle mehr; bei den Körperbewegungen wird er kaum beachtet, und selbst in der Tonkunst ist er so sehr hinter Melodie und Harmonie zurückgetreten, dass sogar Musikgelehrte Miene machen, ihm nur eine Nebenrolle zuzuerkennen[1]). Allerdings beobachten wir noch den Einfluss, den ein frischer Militärmarsch oder eine lustige Tanzweise auf die ermüdeten Glieder ausüben, wie sie gleichsam die Muskeln straffer zu spannen, die verlorene Kraft wieder zu bringen, den Geist zu ermuntern und die Stimmung zu heben scheinen. Wir empfinden, dass unrhythmische Geräusche uns nach kurzer Zeit unerträglich werden; aber an unrhythmischen Bewegungen nehmen wir kaum noch Anstoss; das Tanzen erscheint uns als eine bedeutungslose konventionelle Belustigung, und ein politischer Redner, der wie jener Athener seine Zuhörer als seine »Mittänzer« anreden wollte, würde sich dem Gelächter aussetzen.

Diese Umkehr der Anschauungen scheint mir nicht in letzter Linie mit der tiefgreifenden Veränderung unserer Lebensbedingungen und speciell

---

1) Vgl. z. B. E. HANSLICK, Vom Musikalisch-Schönen (7. Aufl.) S. 161 ff.

unserer Arbeitsweise zusammenzuhängen, insbesondere aber mit dem Einfluss, den der Gebrauch künstlicher Arbeitsinstrumente auf die Haltung und Bewegung des Körpers ausübt.

Versetzen wir uns einen Augenblick auf den Anfangs- und Ausgangspunkt aller wirthschaftlichen Thätigkeit, den Zustand des rohen Naturvolkes, zurück, so erblicken wir auf der einen Seite den bedürftigen Menschen mit den ihm angeborenen, noch unentwickelten Körper- und Geisteskräften, auf der anderen Seite die äussere Natur, aus der er vermittelst der Arbeit die Mittel zu seiner Bedürfnissbefriedigung heranzuholen hat. Alle Arbeit richtet sich auf Orts- oder Formveränderung an den Dingen der Aussenwelt. Zu ihrer Ausführung stehen dem Menschen zunächst nur seine Gliedmassen zur Verfügung, die er entsprechend der anatomisch-physiologischen Naturanlage seines Körpers bewegt und so auf den Stoff wirken lässt. Diese Einwirkung ist eine unmittelbare; es giebt keinerlei künstliche Hilfsmittel, durch welche eine Umsetzung der Muskelbewegungen stattfinden könnte. Kraftaufwendung und Kraftwirkung sind im besten Falle einander gleich, da kraftersparende mechanische Vorrichtungen noch unbekannt sind.

Unter diesen Umständen ist die Orts- und Formveränderung der Dinge ein äusserst mühsames, langwieriges Geschäft, da sie nur durch direkte Einwirkung der Arme, der Hände, der Füsse, der Nägel, der Zähne auf den Stoff bewerkstelligt werden kann. Aber zugleich ist auch jede Arbeitsbewegung eine vollkommen willkürliche, lediglich durch die natürlichen mechanischen Hilfsmittel des Körpers bedingte.

Mit Nothwendigkeit muss darum die übergrosse Menge der Arbeitsvorgänge sich von selbst rhythmisch gestalten.

Auch die Erfindung der ersten Werkzeuge ändert an diesem Zustand nur wenig. Denn sie sind zunächst nur eine Vervollkommnung der Gliedmassen in derjenigen Eigenschaft, welche für den Arbeitsprozess am wichtigsten ist[1]). Der Hammer ist eine härtere und unempfindliche Faust, die Feile, die Schabmuschel, das Grabscheit treten an Stelle der Fingernägel, die Ruderschaufel ist nur eine verbreiterte hohle Hand, die Mörserkeule ersetzt den stampfenden Fuss, der Reibstein die pressende Handfläche. Das Werkzeug wird zwar zwischen den menschlichen Körper und den Stoff eingeschoben; aber die Bewegungen des ersteren wirken noch immer unmittelbar auf den letzteren; der arbeitende Mensch reguliert diese Bewegungen noch immer selbständig; sie sind durchaus in seinen Willen gestellt; ihr räumliches Ausgreifen, ihre Dauer, ihre Schnelligkeit sind lediglich durch seine Körperkonstitution, seine technische Einsicht, seine Stimmung bedingt. Keine äussere Macht erzwingt sie.

Die ganze Gestaltung des Arbeitsverfahrens ist sonach durchaus individuell. Selbst das Werkzeug wird gleichsam zu einem Theil des Individuums, wie wir noch heute bei der gewöhnlichen Handarbeit beobachten können, wo jeder mit der eigenen Schaufel oder Hacke, dem eignen Beil oder Schlägel am

1) Vgl. RAU, Grundsätze der Volkswirthschaftslehre I, § 125a. M. CHEVALIER, Die heutige Industrie, ihre Fortschritte und die Voraussetzungen ihrer Stärke, S. 12.

beste An fertig wird[1]). Dazu sind die meisten dieser Arbeitsmittel noch relativ wenig wirksam; jede einzelne Arbeit muss lange gleichmässig fortgesetzt werden, wenn die erstrebte Wirkung erreicht werden soll: alles Umstände, die auch auf dieser Stufe noch der rhythmischen Gestaltung der Arbeitsbewegungen den weitesten Spielraum sichern.

Zugleich aber ergeben sich mit der Anwendung von Werkzeugen aus hartem, stark schwingendem Material rhythmisch verlaufende und darum musikalisch wirkende Arbeitsgeräusche, die auf den primitiven Menschen einen incitierenden Einfluss üben, weil sie Lustgefühle erregen, die er zu wiederholen und zu verstärken strebt. So gesellt sich zum Klang des Werkzeugs der nachahmende Laut der Stimme: es entsteht der Arbeitsgesang.

Offenbar haben wir damit alle Voraussetzungen gegeben, welche beim Tanze der Naturvölker zutreffen: automatische Gestaltung der Körperbewegung, Gesang und begleitendes oder bloss taktierendes Instrument, und in der That beobachten wir, wo sich eine derartig gestaltete Arbeit noch erhalten hat, z. B. bei den Ruderfahrten der Südseeinsulaner, auch die Wirkungen des Tanzes: grosse Ausdauer in den Körperbewegungen und wachsende Schnelligkeit derselben, verbunden mit einer sich steigernden Fröhlichkeit (vgl. S. 256f.). Wir haben mehrfach Arbeitsbewegungen kennen gelernt, die sich von Tanzbewegungen kaum unterscheiden liessen; die Römer verglichen das Stampfen der Walker mit dem Waffen-

21

1) Darin liegt mit ein Grund dafür, wesshalb viele der alten Zunfthandwerke fordern, dass der Geselle sein eigenes Werkzeug besitze.

tanz der Salier; die Arbeit der antiken Keltertreter (oben S. 319) gestaltete sich wie ein Fest, und die Abbildung des Teigknetens (mit den Füssen) in einer altägyptischen Bäckerei nimmt sich wie eine orchestische Scene aus[1]).

Natürlich darf man derartige vereinzelte Beobachtungen nicht verallgemeinern; aber man darf auf der andern Seite noch viel weniger in den Ton der modernen Nationalökonomen einstimmen, welche jede einförmige Arbeit als »geisttötende« und besonders »aufreibende« Arbeit ansehen. Gerade die Einförmigkeit der Arbeit ist die grösste Wohlthat für den Menschen, so lange er das Tempo seiner Körperbewegungen selbst bestimmen und beliebig aufhören kann. Denn sie allein gestattet rhythmisch-automatische Gestaltung der Arbeit, die an sich befriedigend wirkt, indem sie den Geist frei macht und der Phantasie Spielraum gewährt. Rhythmische Arbeit ist aber auch an sich nicht geistlose, sondern in hohem Masse vergeistigte Arbeit; nur dass die dafür nöthigen psychischen Operationen (oben S. 24 f.) an den Beginn der Verrichtung verlegt sind und ihre späteren Wiederholungen nur beeinflussen, wie das aufgegossene Oel den Gang der Maschine. Aufreibend werden nur solche einförmige Arbeiten, die sich nicht rhythmisch gestalten lassen und bei jeder neuen Operation eine neue, wenn auch gleichartige Aktion unseres Vorstellungsvermögens erfordern, wie

1) Vgl. ERMAN, Aegypten und ägyptisches Leben im Alterthum, S. 269; dort auch das Treten der Trauben, S. 278. — Bei den Israeliten wird der Refrain im Gesange der Keltertreter (hedad, hedad!) geradezu zum allgemeinen Jubelruf. Vgl. Jer. 48, 33. 25, 30. 51, 14; Jes. 16, 9. 10.

das Addieren von Zahlenreihen, das Abschreiben von Schriftsätzen u. dgl.[1]).

Auf die Arbeit der Naturvölker angewendet, ergiebt dies auf der einen Seite möglichste Einschränkung dessen, was ihnen am schwersten wird, des Nachdenkens, und auf der anderen Seite die Herbeiführung dessen, was sie bei ihrer Indolenz und Energielosigkeit am meisten brauchen, einer »gehobenen Stimmung, ohne die sie zu energischen Kraftleistungen nicht fähig sind«[2]). Es liegt also in der

---

1) Sehr feine Beobachtungen über den Einfluss des automatischen Arbeitens auf die Seelenstimmung des Arbeitenden und auf die Qualität der Arbeit, sowie insbesondere auch über die Wirkung von Widerständen, welche den rhythmischen Gang der Arbeit unterbrechen und erneutes Nachdenken verlangen, bei L. TOLSTOI, Anna Karenin, Bd. I, dritter Theil, Kap. 4 und 5.

2) Vgl. FRITSCH, Die Eingeborenen Südafrikas, S. 351. SCHNEIDER, Naturvölker II, 202. — Der »Musikalisch-kritischen Bibliothek« von J. N. FORKEL (Gotha 1778) Bd. I, S. 229 entnehme ich folgende Ausführung »über den Zustand der Musik bei den Egyptiern und Chinesen«: »Die Missionarien bemerkten, dass die Melodien, welche sie zu Canton hörten, mit denen, welche man im ganzen südlichen Asien hört, eine Aehnlichkeit haben. Die Reisebeschreiber, welche diesen Theil der Welt durchreist sind, haben gleich anfänglich bemerkt, dass die Menschen daselbst beständig durch das Geschrey oder Geräusch, dergleichen man auf den Schiffen in Japan, China, Siam und allen Inseln des Indianischen Archipelagus, um die Ruderknechte zur Arbeit zu erhalten, macht, zur Bewegung und Arbeit ermuntert werden müssen. In diesen Ländern, schreibt CHARDIN, können die Arbeitsleute keinen Balken aufheben, oder einen Stein fortbringen, ohne dabei zu schreyen. Die Ursache, welche er dafür anführt, ist gegründet. Es kömmt dieses nämlich von der Trägheit der Seele her, welche alle Augenblicke durch einen rauhen oder scharfen Schall, als der von einer Trommel oder Flöte ist, gleichsam aufgeweckt werden muss, wie man denn dergleichen Instrumente auch in allen heissen Gegenden des Weltkreises antrifft. Liebliche und melodische Töne würden die sinnlichen Werkzeuge bey

Möglichkeit, ja Nothwendigkeit rhythmischer Gestaltung der primitiven Arbeitsprozesse ein mächtiges kulturförderndes Element, das bei aller Unergiebigkeit der Arbeitsmethoden und aller Unvollkommenheit der Hilfsmittel doch unter günstigen Verhältnissen Werke hervorzubringen gestattet, die noch das Staunen der späten Nachkommen erwecken. Man bedenke z. B. nur, dass es bei den meisten Naturvölkern kein anderes Transportmittel giebt, als den Kopf oder Rücken des Menschen. Werden doch noch heute in China die Feldfrüchte an einer über die Schulter gelegten Stange transportiert[1]), und in Japan erfolgt selbst die Fortbewegung des Materials zu grossen Bauwerken in Netzen, die an einer solchen Stange getragen werden[2]). Auf der Pariser Weltausstellung von 1889 waren mehrere Dörfer von Eingeborenen aus den französischen Kolonien dargestellt, in deren Hütten die verschiedenen gewerblichen Arbeiten dieser Völker vor den Augen des Publikums ausgeführt wurden. Nicht einer dieser Produktionsprocesse bedurfte mehr Werkzeug, als dass es sich bequem in einer Hand hätte forttragen lassen. Und Ähnliches gilt selbst von den ostasiatischen Völkern mit ihrer alten Kultur[3]). Unter solchen

diesen Völkern nicht genug rühren; und eben aus diesem Grunde haben sie es niemals in der Musik weit gebracht und dürften es wohl schwerlich jemals weit darin bringen.«

1) SCHERZER, Fachmännische Berichte über die österr.-ung. Exp. nach Siam, China und Japan (1868—1871), Anhang, S. 64.

2) G. SPIESS a. a. O., S. 165.

3) »Die indischen Handwerker arbeiten fast ohne Werkzeug; ihre Werkstätte ist allenthalben. Da kommt z. B. ein indischer Schmied, der Eisenwerk für das Haus anfertigen soll. Er macht an Ort und Stelle eine Grube, sammelt umherliegendes Holz und brennt sich seine

Umständen vermag die schwache Kraft des Einzelnen nur wenig zu leisten. Es müssen Massen von Menschen aufgeboten werden, um eine grössere Arbeitsaufgabe zu bewältigen, und gerade hier zeigte sich uns die rhythmische Gestaltung der Arbeit bei der Bitt- und Frohnarbeit als ein Faktor von zusammenfassender Kraft.

Ueberall regt die gesellige Arbeit von selbst zu taktmässiger Gestaltung der Thätigkeit und zum Gesang an, in welchem wir somit einen wichtigen Faktor für die Ausbildung der Arbeitsgemeinschaft und auch ein Erziehungsmittel zur Arbeitsamkeit zu erblicken haben werden [1]).

Kohlen. Den andern Tag kommt er wieder, seine Schmiede unter dem Arme. Er pflanzt seinen Ambos in den Boden, baut sich eine Esse von ein wenig Erde, mischt die Kohlen mit Reishülsen und zündet ein Feuer an. Dann setzt er sich mit untergeschlagenen Beinen dahinter und lässt seinen Blasebalg (ein zusammengenähtes Kalbfell) lustig spielen. Wenn das Eisen glüht, so streckt er es auf den Amboss; seine Füsse braucht er ohne Weiteres zum Schraubstock. Auf diese Weise fertigt er Riegel, Haken, Schlösser u. s. w. So einfach geht es aber nicht bloss bei dem Grobschmied her; selbst der Goldschmied arbeitet die feinsten Sachen, man möchte beinahe sagen, aus freier Hand. In der Wohnung eines Europäers sahen wir einmal einen solchen in einem Winkel des Hausflurs kauern, emsig beschäftigt mit der Verfertigung einer goldenen Kette. Er hatte dazu nichts als seine zehn Finger und ein Zängelchen.« K. GRAUL, Reise nach Ostindien IV, S. 96 f.

1) Das letztere gilt auch von der Einzelarbeit. In einem lettischen Volkslied (ULMANN, a. a. O. Nr. 236) giebt die Schwester dem Bruder für die Brautwahl folgenden Rath:

»Such' dir, Brüderchen, zum Bräutchen
Eine gute Sängerin.
Eine gute Sängerin
Ist auch fleissig bei der Arbeit.«

Noch viel eindringlicher treten uns diese Gesichtspunkte bei etwas vorgeschritteneren Kulturverhältnissen entgegen, wie wir sie etwa bei den vorderasiatischen Völkern und bei den alten Aegyptern finden. Die Ausrüstung der letzteren mit Werkzeugen und sonstigen Arbeitsmitteln, welche uns aus den zahlreichen Denkmälern in ziemlicher Vollständigkeit entgegentritt, war eine wahrhaft klägliche. Beim Ackerbau scheint der hölzerne, von Menschen gezogene Pflug die Regel gebildet zu haben. Die grossen Schollen des schweren Bodens wurden mit hölzernen Hacken oder Hämmern zerkleinert, die Saat durch Schafe eingetreten. Egge und Walze kannte man nicht; den Wagen benutzte man mindestens nicht zu landwirthschaftlichen Zwecken[1]).

Zum Transport der grossen Baustücke verwendete man gewöhnlich nur Menschenkräfte, die sie auf hölzernen Schleifen an langen Seilen paarweise gereiht fortbewegten. Zur Bearbeitung der härtesten Steine hatte man nur die primitivsten Werkzeuge. »Alle Bilder, die die Bildhauer bei ihrem Werke darstellen, lassen sie mit einem kleinen metallenen, in Holz gefassten Meissel und einem grösseren Schlägel die Statuen bearbeiten, während sie die Politur durch Schlagen und Reiben mit Quarzstücken erzeugen. Mögen sie nun auch diese unvollkommenen Instrumente sich noch durch allerlei Kunstgriffe verbessert haben, immerhin musste ihre Arbeit eine sehr mühsame und zeitraubende sein[2])«. Auch »die Instrumente, deren sich die ägyptischen Tischler und

1) Erman a. a. O., S. 569 ff. 649 ff.
2) Erman, S. 551.

Zimmerleute bedienten, waren ziemlich einfacher Natur, und es ist jedenfalls nicht das Verdienst dieser Werkzeuge gewesen, wenn ihre Arbeiten oft so vollendet ausgefallen sind. Die metallenen Theile der Werkzeuge bestanden aus Bronce und wurden nur bei den Meisseln und Sägen in den Stiel eingelassen, während man bei allen Aexten und Queräxten sich begnügte, sie mit Lederriemen an den Griff zu binden.« Das Universalinstrument war der Dächsel unserer Zimmerleute, eine kleine Queraxt, deren Stiel die Gestalt eines spitzen Winkels mit ungleichen Schenkeln hat; an dem kurzen Schenkel war das broncene Blatt angebunden, der längere wurde als Griff benutzt. »Als Hobel diente ein grosses spatenförmiges Instrument, mit dessen breitem Blatte der Arbeiter die kleinen Unebenheiten des Holzes abstiess; die feinere Politur ward schliesslich durch unablässiges Reiben mit einem glatten Steine erreicht. Die Säge hatte, wie unsere Stichsägen, nur einen Griff, und es war jedenfalls eine höchst mühsame Arbeit, einen dicken Sykomorenstamm mit diesem ungeschickten Instrumente in Bretter zu zerschneiden. Der Balken, den man zersägen wollte, ward in der Regel senkrecht an einen im Erdboden eingegrabenen Pfahl gebunden, und auch die durchschnittenen Theile des Holzes wurden umschnürt, damit sie nicht durch ihr Auseinanderklaffen das Sägen störten. In älterer Zeit steckte man dann noch schräg durch diese Binden einen Stab, an dem ein Gewicht hing; er sollte sie offenbar in der richtigen Spannung halten und am Heruntergleiten verhindern.«[1])

1) ERMAN, S. 601 f.

Man muss sich solche Einzelheiten vergegenwärtigen, um zu begreifen, eine wie ungeheure Menschenmenge erforderlich war, um mit so schwachen technischen Hilfsmitteln Grosses und Dauerndes zu leisten. Um einen Steintransport aus den Brüchen von Hammamat nach dem zwei Tagereisen entfernten Nil zu bewerkstelligen, bedurfte es einmal einer Expedition von 8368 Köpfen. Diese Massen mussten in wirksam zusammenfassender Weise zum Werke vereinigt, die Arbeit selbst musste für jede Aufgabe besonders organisiert werden. Und hier bot der Rhythmus ein Bindemittel, wie es nicht besser gedacht werden kann, indem er eine Mehrzahl von Arbeitern zu einem energisch thätigen Körper vereinigte, der seine Obliegenheiten mit ähnlicher Präcision erfüllte wie heute die Maschine. Freilich ist er nicht, wie die letztere, unermüdlich; aber er hält doch länger aus, arbeitet munterer und gleichmässiger als der auf sich gestellte isolierte Arbeiter. Die in ihm vereinigte Vielheit von Arbeitern leistet mehr als das gleich Vielfache der Arbeit eines Einzigen; ja sie leistet in kurzer Zeit, was der Einzelne nie vermöchte, auch wenn er Jahrzehnte lang sich abmühte.

Schon eine flüchtige Durchmusterung einer Abbildersammlung ägyptischer Denkmäler bot folgende Beispiele von Arbeiten, bei welchen je zwei Arbeiter im Wechseltakt thätig waren: das Schlagen und das Auswinden der Wäsche, das Fällen eines Baumes, das Stampfen des Getreides, das Kneten des Teiges, das Ausmeisseln und das Abschleifen einer Bildsäule, das Treten der Blasbälge beim Schmiedefeuer, das Blasen des Glases, das Weben,

das Flechten des Papyrusschilfes, das Zusammendrehen eines Seiles mittels eines durch eine Schlinge gesteckten Stabes[1]). Das letztere war offenbar ein technisches Universalmittel, das bei den verschiedensten Gelegenheiten angewendet wurde. Grössere Arbeiterschaaren erblicken wir bei der Feldbestellung und Ernte, beim Ziegelstreichen, beim Fischfang, beim Lastenbefördern, und hier finden wir auch zahlreiche Gleichtaktarbeiten. Beim Beladen eines Schiffes schleppen die Träger, zu je 6 vereinigt, auf ihren Schultern die an langen Stangen hängenden Lasten; 30 und mehr Ruderer sind geschäftig, um das Schiff in Bewegung zu setzen[2]). »Am Vordertheile steht der Kapitain und lässt es nicht an seiner Stimme fehlen« (vgl. oben S. 189f.). Bei starker Strömung und konträrem Winde muss das Fahrzeug von der Mannschaft getreidelt werden. Ueberhaupt kommt das Seilziehen (S. 158 ff.) zu vielfältiger Anwendung. Beim Fischfang ziehen 7 bis 8 Mann an langen Tauen das Schleppnetz durch das Wasser auf's Trockne[3]), und selbst beim Vogelfang sind 3 oder 4 Menschen an einem Stricke mit sichtlicher Anstrengung bemüht, die Falle zuzuziehen. Beim Transport einer Statue sieht man nicht weniger als 172 Männer an vier langen Seilen vor die gewaltige Last gespannt. »Auf den Knieen des Kolosses steht der Aufseher, der mit Händeklatschen und Rufen den Ziehenden das Kommando ertheilt; ein anderer sprengt von der Basis aus Wasser auf den Weg; neben der Statue

1) Die meisten auch bei ERMAN abgebildet; vgl. S. 301. 538. 277 f. 552. 608 f. 595. 584. 278. 604.

2) ERMAN, S. 640 ff. 678.

3) ERMAN, S. 326. 535; der Vogelfang, S. 324.

gehen Leute, die das nöthige Wasser und einen grossen Balken tragen, sowie Aufseher mit ihren Stöcken.«[1]) Die Tragsessel der Vornehmen werden je von 12 und mehr Dienern fortbewegt; die heilige Barke des Ammon Rê' tragen 26 Träger auf langen Stangen, sechsmal zu je 4 und einmal zu 2 nebeneinandergereiht[2]). Um einen kleinen thönernen Schmelzofen durch Rohre anzublasen, sind 6 Mann nöthig, und beim Keltern sehen wir in der Kufe 7 Treter stampfen, die sich mit den Händen an von der Decke herabhängenden Stricken halten, um bei ihrer Arbeit nicht zu fallen[3]). Diese Beispiele liessen sich leicht vermehren. Einzelarbeit findet sich sehr selten; um so häufiger sind Gruppen von Arbeitern, die verschiedenartige, aber zusammengehörige Thätigkeiten vornehmen. Natürlich lässt sich nicht sagen, wie weit hierbei rhythmische Bewegung stattfand.

Das aber wird ohne weiteres einleuchten: überall wo Häufung der Arbeitskräfte technische oder wirthschaftliche Nothwendigkeit war und wo demgemäss der Chorgesang der Arbeiter oder die Trommel das Werk begleitete, musste dieses eine Art festlichen Charakters annehmen. Die Arbeit wurde in gehobener Stimmung verrichtet; sie konnte dem Einzelnen nicht als Last erscheinen. Und noch bis auf den heutigen Tag finden sich Reste dieses festlichen Grundzuges, wenn man auch den Gesang, der bei der Arbeit selbst keine Stätte mehr findet, an den

---

1) ERMAN, S. 632. — Aehnliches noch heute in Madagascar: SIBREE a. a. O. S. 255 f.

2) a. a. O. S. 100. 648. 374.

3) ERMAN, S. 609. 278.

Anfang oder das Ende derselben verlegt hat. Die Wilden ziehen unter Gesang oder Trommelschlag und im Taktschritt zur Jagd, zum Fischfang und tragen im Triumphzuge die Beute nach Hause. Die Schnitter und Schnitterinnen legen zur Ernte ihre besten Kleider an; singend, an manchen Orten mit Musikbegleitung, wandern sie hinaus und kehren ebenso am Abend wieder heim. Ihre Beköstigung ist eine bessere, und nach Vollendung der Ernte schliesst sich ein Fest mit Tanz an[1]). In Korea »befindet sich in jedem Orte die nothwendige Anzahl von Trommeln, Flöten, Hörnern und Cymbals, da nicht nur Abends nach der Arbeit, sondern auch in der Mittagspause die Landleute verschiedene Weisen aufspielen, die zumeist von Gesängen begleitet werden.«[2]) In Nassau singt man, wenn man von der Schafwäsche im Sommer heimkehrt, und wenn wir auch nicht mehr zum Hausbau die Trommel schlagen, so ist doch an das Ende desselben das Richtfest gelegt, bei dem der Gesang nie fehlt.

Bei der Einzelarbeit wirkt der Gesang wenigstens tröstend und ermunternd oder unterhaltend. Mag ihn die Negerin zum Reibstein oder zur Kornstampfe anstimmen, mag der Tischlergeselle zur Säge, der Zimmermaler zu den Bewegungen des Pinsels sein Lied ertönen lassen, immer hilft es über die Beschwerden und die Einförmigkeit des Werkes hinweg, erleichtert die Arbeit. Das Werk, das sich taktmässig mit Gesang verrichten lässt, gelingt, wie

1) Vgl. z. B. in der Ztschr. des Vereins für Volkskunde VII (1897) S. 151 eine Schilderung aus Anhalt.

2) M. A. Pogio, Korea. Aus d. Russ. übers. von Ursyn-Pruscyuski (Wien u. Lpz. 1895), S. 167.

von Zauberhänden beschleunigt. Ein estnisches Bauernliedchen[1]) hat dies in einer Weise ausgesprochen, die an die griechische Sage von Orpheus erinnert.

Klinge du, klinge du, Waldung,
Schalle du, schalle du, Haide,
Halle wider, halle, Hainlein!
Töne wider, o du Wüstlein,
Wider meine weiche Stimme,
Wider meine milde Kehle,
Wider mein Lied, das lieblichste!

Wo die Stimme zu versteh'n ist,
Möchten bald die Büsche brechen,
Selbst die Bäume bilden Klafter,
Kreuzweis schliessen sich die Scheiter,
Schreiten vor zum Hof die Schober,
Häufen sich im Hof die Lachter,
Sonder junger Männer Zuthun,
Sonder angeschärfte Aexte.

Müssen wir somit den Arbeits-Rhythmus und -Gesang als wichtige Hilfsmittel für die Entstehung und erste Entwicklung der Arbeit im heutigen volkswirthschaftlichen Sinne betrachten und können wir ihnen auch für die ersten Versuche zu einer zusammenfassenden Organisation der Arbeit eine gewisse Bedeutung zuerkennen, so ergiebt sich doch leicht, dass mit der Erfindung besserer Arbeitsinstrumente und mit der zunehmenden Indienststellung von Naturkräften seine Wichtigkeit für die menschliche Wirthschaft zunächst zurücktreten musste. Als man die Kräfte des Hebels, des Keils, der Rolle, der Schraube kennen und in der mannigfachsten Weise anwenden lernte, als der Pflug an Stelle des Grab-

1) Neus a. a. O. S. 82. Vgl. dazu das Holzfällerlied S. 228.

scheits trat, die Walze an Stelle der Stampfe, die Presse an Stelle des Schlägels, die Walkmühle und Schraubenkelter an Stelle der Füsse des Walkers und Keltertreters, der Wagen an Stelle des Tragsessels; als das Ruder dem Segel, der Schiffszieher dem Leinpferd weichen musste; als Stampfmörser und Reibstein der Rossmühle und diese wieder der Wind- und Wassermühle Platz machten: da war zwar auf allen diesen Gebieten eine ungeheure Arbeitslast von den Schultern des Menschen genommen; aber für den immerhin noch ansehnlichen Rest von Arbeit, der ihm überall noch verblieb, war er in der freien Gestaltung seiner Körperbewegungen beschränkt und von den neuen Hilfsmitteln der Produktion in gewissem Grade abhängig geworden. Seine körperliche Thätigkeit wirkte jetzt vielfach nur noch indirekt auf den Stoff; in dem räumlichen Ausgreifen und in der Zeitdauer der Muskelbewegungen war er nicht mehr ganz frei; das Werkzeug war nicht mehr eine blosse Verstärkung seiner Gliedmassen, die diesen unbedingt gehorchte, sondern es begann eine gewisse Herrschaft über den Menschen auszuüben.

Die neuen Werkzeuge und Geräte schlossen allerdings meist eine rhythmische Gestaltung der durch sie entstandenen Arbeitsarten an sich nicht aus. Aber sie waren ungleich ergiebiger als die früher gebrauchten Arbeitsmittel; die Arbeit selbst war bedeutend produktiver; ihr unmittelbares Eingreifen bei dem einzelnen Produkt nahm viel weniger Zeit in Anspruch. In der früheren Periode hatte der Mensch dasselbe Arbeitsverfahren und das gleiche Werkzeug bei den verschiedensten Produktionsprozessen angewendet. Schlägel, Reibstein, Mörser

waren Universalgeräte, mit denen die mannigfachsten Materialien bearbeitet wurden. Dies ergab eine Fülle von gleichartigen Muskelbewegungen und eröffnete dem Rhythmus das weiteste Anwendungsgebiet. Jeder konnte alles erzeugen und in allem geschickt sein. Mit dem Aufkommen besserer Werkzeuge und mit der durch die Erfahrung empfohlenen verschiedenartigen Behandlung verschiedener Stoffe änderte sich das. Die Werkzeuge differenzierten sich; sie wurden jedem Material besonders angepasst (Gebrauchstheilung), und damit begann auch beim arbeitenden Menschen ein ähnlicher Anpassungsprozess, den man allgemein Arbeitstheilung nennt[1]). Immer mehr zeigte sich die Nothwendigkeit einer berufsmässigen Gestaltung der Arbeit und einer Scheidung der verschiedenen Elemente, die bis dahin in der menschlichen Thätigkeit vereint waren.

Es wird immer beachtenswerth bleiben, dass bei dieser frühesten Berufsbildung die vorwiegend geistige und künstlerische Thätigkeit sich zuerst verselbständigt. Der Priester, der Arzt (Medizinmann), der Zauberer, der Sänger, der Tänzer, bez. die Tänzerin heben sich am frühesten aus der Masse der Stammgenossen heraus und gelangen als die Träger besonderer Gaben zu einer Sonderstellung; es folgt in der Regel der Schmied und lange nachher die übrigen Handwerker und Künstler. Die Arbeit stösst also alle fremdartigen Elemente ab; sie scheidet sich von den Künsten der Bewegung, dem Spiel, der Religionsübung; sie wird zu einem ernsten Geschäft,

1) Vgl. meinen Vortrag über Arbeitsgliederung und sociale Klassenbildung in der »Entstehung der Volkswirthschaft«, S. 317 ff.

einer Lebensaufgabe. Zugleich aber sammelt sich wieder gleichartige Arbeit in den einzelnen Berufen. Werkzeuge, die wegen ihrer grossen Ergiebigkeit für den Bedarf der einzelnen Haushaltung immer nur ganz kurze Zeit hätten benutzt werden können, mussten nun beständig in Aktion erhalten werden, da sie in der Hand des Berufsarbeiters dem Bedarf vieler Haushaltungen zu dienen hatten. Damit wurde dem Arbeitsrhythmus ein neues Feld eröffnet; es bildete sich für jedes Handwerk sozusagen ein eigner Arbeitstakt aus, der nicht selten sich auch dem Wesen derjenigen mittheilte, die es ausübten und oft in ihrer ganzen Körperhaltung und -Bewegung zu erkennen ist.

Auch hier hat die Anwendung des Rhythmus zweifellos die Produktivität der Arbeit gesteigert, und dies hat bei fortschreitender Entwicklung den Anlass zu immer weiter gehender Theilung der Arbeit gegeben. Allerdings nicht dies allein. Aber es muss aufs stärkste betont werden, dass die grossen technischen Fortschritte des letzten Jahrhunderts und unser heutiges »Maschinenzeitalter« nicht möglich gewesen wären ohne den langen ihnen vorausgegangenen Entwicklungsprozess der Arbeitszerlegung und der Sammlung gleichartiger, der Rhythmisierung zugänglicher Arbeit an bestimmten Concentrationspunkten, wie sie die Werkstätten der Berufsarbeiter boten.

Die Maschine hat dem Menschen zunächst immer nur einzelne Arbeitsbewegungen abgenommen, und es wird eine denkwürdige Thatsache in der Geschichte des Maschinenwesens bilden, dass viele der ältesten Maschinen rhythmischen Gang haben, indem sie so-

zusagen die Hand- und Armbewegungen des bisherigen Arbeitsverfahrens bloss nachahmen. Die ältesten Hobelmaschinen ahmen die Stösse des Handhobels nach; die ältesten Sägewerke zeigen in der Gattersäge das Abbild der Handsäge, die älteste Wursthackmaschine die Bewegungen des Wiegemessers; die ältere Schnellpresse in der Buchdruckerei lehnt sich eng an die Handpresse an; die Lederglättmaschine wiederholt die Bewegungen des Glättsteins. Mit der weiteren Entwicklung des Maschinenbaues strebt man darnach, den mit dem rhythmischen Gang des Mechanismus meist verbundenen toten Rückgang zu vermeiden und geht, wo nur immer möglich, von der wage- oder senkrechten zur gleichförmigen rotierenden Bewegung über, die jenen Kraftverlust vermeidet. An die Stelle der Gattersäge tritt die Kreis- und später die Bandsäge; für die Glättung des Holzes kommen Scheiben- und Walzenhobelmaschinen auf; an Stelle der einfachen Schnellpresse tritt die Rotationsschnellpresse. Damit schwindet die alte Musik der Arbeit, welche die rhythmisch gehenden Maschinen noch deutlich erkennen liessen, aus den Werkstätten; bei der raschen Bewegung der Triebwerke sind nur noch wirre, ohrenbetäubende Geräusche zu vernehmen, in die man wohl einen Rhythmus hineinhören kann, die aber für unsere Wahrnehmung nicht mehr rhythmisch sind und darum auch nur Unlustgefühle erwecken können.

Was dem Menschen bei den vollkommeneren Maschinen an Handarbeit übrig bleibt (Zuführung von Material u. dgl.), braucht nicht nothwendig rhythmische Gestaltung der Körperbewegungen auszuschliessen. Im Gegentheil haben manche Maschinen

an Punkten rhythmische Bewegung ermöglicht, wo ein älteres Arbeitsverfahren sie nicht kannte. Aber diese neuen Arbeitsrhythmen sind von den alten sehr verschieden. Der arbeitende Mensch ist nicht mehr Herr seiner Bewegungen, das Werkzeug sein Diener, sein verstärktes Körperglied, sondern das Werkzeug ist Herr über ihn geworden; es diktiert ihm das Mass seiner Bewegungen; das Tempo und die Dauer seiner Arbeit ist seinem Willen entzogen; er ist an den toten und doch so lebendigen Mechanismus gefesselt.

Darin liegt das Aufreibende der Fabrikarbeit und das Niederdrückende: der Mensch ist ein Knecht des nie rastenden, nie ermüdenden Arbeitsmittels geworden, fast ein Theil des Mechanismus, den er an irgend einer Stelle zu ergänzen hat. Und damit ist auch der Arbeitsgesang verschwunden. Was vermöchte die Menschenstimme gegen das Knattern des Räderwerks, das Surren der Transmissionen und alle jene unbestimmbaren Geräusche, welche die meisten Fabriksäle erfüllen und aus ihnen das Behagen verscheuchen! Zum Glück ist nur ein kleiner Theil der Maschinenarbeit auch Fabrikarbeit, und im Uebrigen bleibt auch die Arbeit an der Maschine immer »Handarbeit«. Wo aber die Arbeit körperliche Bewegung erfordert, da strebt sie auch, wo immer sie sich in gleichmässiger Dauer fortsetzt, nach rhythmischer Gestaltung und wird immer darnach streben.

Ob aus dieser Erkenntniss für die technische Gestaltung des Arbeitsprozesses praktisch wichtige Fingerzeige entnommen werden können? Fast möchte man es glauben. Behauptete doch schon P. J. Schneider im Jahre 1835, »dass durch kluge und aufmerksame Anwendung rhythmischer Kraft bei den meisten

Entreprisen, als Strassenbau, Wasserbau, Civil- und Militärbau und Webereien aller Art, in Bergwerken, Salz- und Zuckersiedereien, in Eisenhämmern, Glashütten, Fayence- und Tabaksfabriken u. s. w. ein Viertel gewonnen werden könnte.« Mag das phantastisch klingen, übersehen dürfen wir nicht, dass rhythmisches Arbeiten und Arbeitsgesang sich gerade bei den schwersten Verrichtungen (Treideln, Rammen) am längsten erhalten haben.

Doch das kann uns hier nicht weiter beschäftigen, wo es nur darauf ankam, eine der verborgenen Kräfte aufzudecken, welche in der wirthschaftlichen und socialen Entwicklung der Menschheit seit Jahrtausenden wirksam gewesen sind. Es darf nicht erwartet werden, dass dies beim ersten Anlauf an allen Stellen bereits in genügender Weise gelungen sei. Wir stehen dem Leben des Naturmenschen äusserlich und innerlich zu fremd gegenüber, und in unserm heutigen Dasein haben sich die Elemente, von deren uraltem Zusammenwirken wir ausgehen mussten, bereits zu weit von einander entfernt, als dass wir ihre innigen Wechselbeziehungen überall richtig sollten ermessen können. Kunst und Technik gehen in ihrer berufsmässigen Ausgestaltung jetzt sehr verschiedene Wege, und insbesondere haben die Künste der Bewegung zur Wissenschaft und Uebung der Technik heute keine Beziehungen mehr, und im Leben des Arbeiters spielen sie kaum noch eine Rolle. Dagegegen suchen die Künste der Ruhe seit langem wieder Anknüpfung mit der Technik zu gewinnen; eine organische Verbindung beider ist auf den meisten Gebieten fast ausgeschlossen.

Darin ist das Leben des Einzelnen ärmer,

nüchterner geworden; die Arbeit ist ihm nicht mehr Musik und Poesie zugleich; die Produktion für den Markt bringt ihm nicht mehr persönliche Ehre und Ruhm, wie die Produktion für den eignen Gebrauch; sie verlangt Dutzendwaare und würde individuellen künstlerischen Neigungen keine Bethätigung gestatten, auch wenn sie vorhanden wären; die Kunst geht selbst nach Brot. Die beruflich ausgestaltete Thätigkeit ist nicht heitres Spiel und froher Genuss, sondern ernste Pflicht und oft schmerzliche Entsagung. Aber es darf daneben nicht übersehen werden, was die Gesamtheit bei diesem Entwicklungsprozess gewonnen hat. Technik und Kunst haben sich durch Differenzierung und Arbeitstheilung zu einer ungeahnten Leistungsfähigkeit entwickelt; die Arbeit ist produktiver, unsere Ausstattung mit wirthschaftlichen Gütern reicher geworden, und es darf die Hoffnung nicht aufgegeben werden, dass es gelingen wird, Technik und Kunst dereinst in einer höheren rhythmischen Einheit zusammenzufassen, die dem Geiste die glückliche Heiterkeit und dem Körper die harmonische Ausbildung wiedergiebt, durch welche sich die besten unter den Naturvölkern auszeichnen.

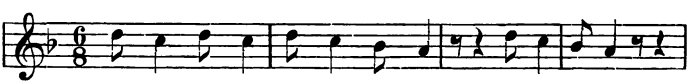
Anhang.

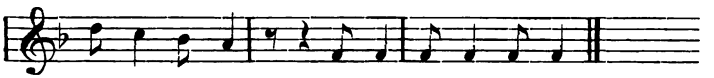
Um der fachmännischen Weiterverfolgung des im Vorstehenden behandelten Gegenstandes auch nach der musikalischen Seite einigermassen vorzuarbeiten, will ich nachstehend für eine bestimmte Art von Arbeitsgesängen, die Schifferlieder oder Bootgesänge, eine Anzahl von Notenbeispielen zusammenstellen, in der Hoffnung, dadurch zu weiterem Sammeln anzuregen und Musikern von Fach Gelegenheit zu geben, das vorliegende Urmaterial eingehender zu untersuchen.

Von den nachfolgenden Stücken sind Nr. 171 und 172 den Notenbeilagen (Nr. XXXIX, S. 75) der Dissertation von TH. BAKER, Ueber die Musik der nordamerikanischen Wilden, entnommen, Nr. 173 der Musikbeilage zu SPIX und MARTIUS, Reise in Brasilien (Nr. 12); Nr. 177—180 gebe ich nach HAGEN, Ueber die Musik einiger Naturvölker, Hamburg 1892 (Taf. V Nr. 19, Taf. X Nr. 3, Taf. XI Nr. 2 und 3); endlich Nr. 182—194 nach JOSEPH H. CHURI, Sea Nile, the Desert and Nigritia: Travels in company with Captain Peel 1851—1852, London 1853, Appendix S. 307 ff. Die Ueberschriften und Citate sind wörtlich aus diesen Büchern übernommen. Den ägyptischen Gesängen habe ich die englische Uebersetzung des Originals beigefügt, da der Text durch eine weitere Uebertragung ins Deutsche zu viel verloren haben würde. Ich habe in diesem Theile auch diejenigen Stücke beibehalten zu müssen geglaubt, welche nicht als Arbeitsgesänge im strengen Sinne angesehen werden dürfen, da ihr Charakter als Bewegungsgesänge feststeht und sie manchem zur Vergleichung willkommen sein dürften.

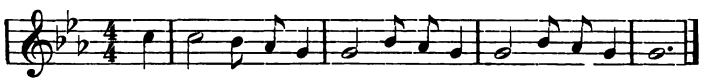
I. Amerika.

Nr. 171. Bootgesang der Indianer.

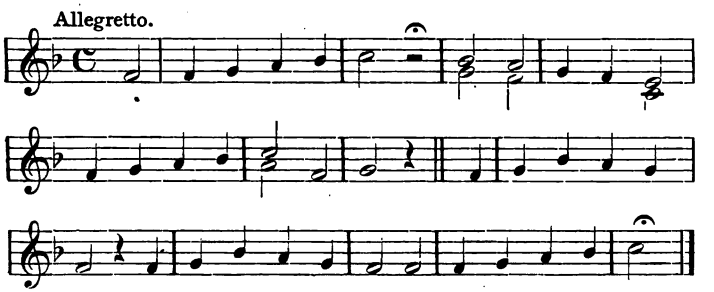




Nr. 172. Bootgesang der Indianer.



Nr. 173. Bootgesang der rudernden Indianer in Rio Negro.

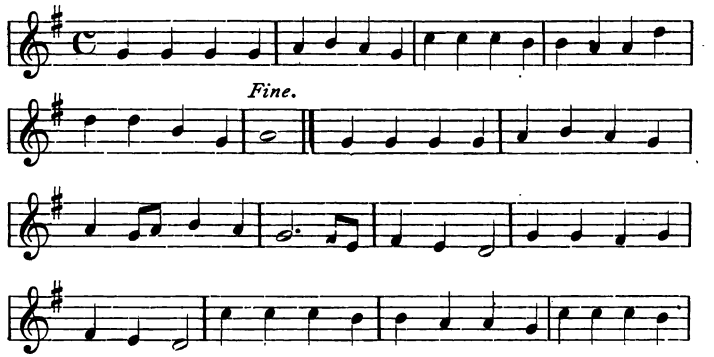


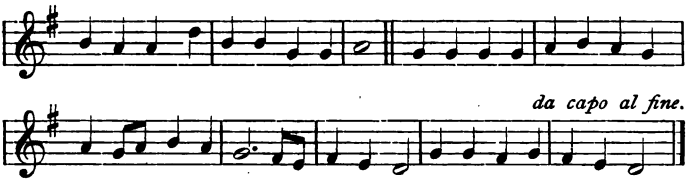
II. Asien.

Nr. 174. Bootgesang aus Ost-Bengalen.

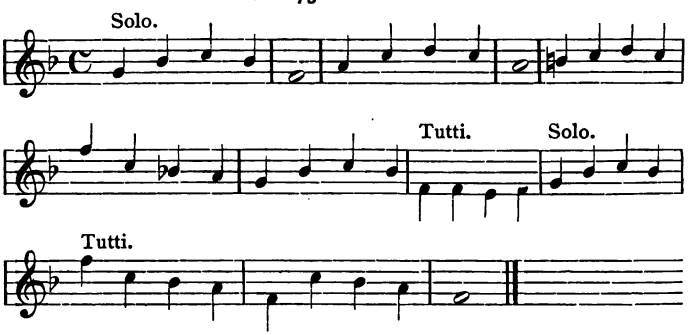
(Journal of the Royal Asiatic Society XX (1888), S. 218.)

Der Ruderschlag fällt immer auf den ersten Takttheil.



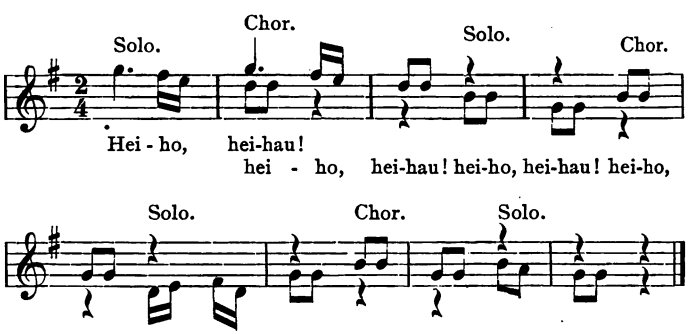


Nr. 175. Ebendaher.



Nr. 176. Chinesischer Rudergesang.

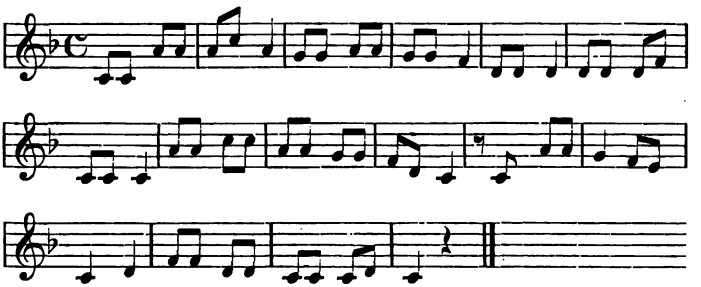
(BARROW, Reise durch China, 1793 u. 1794, Weimar 1804, I, S. 99.)



III. Polynesien.

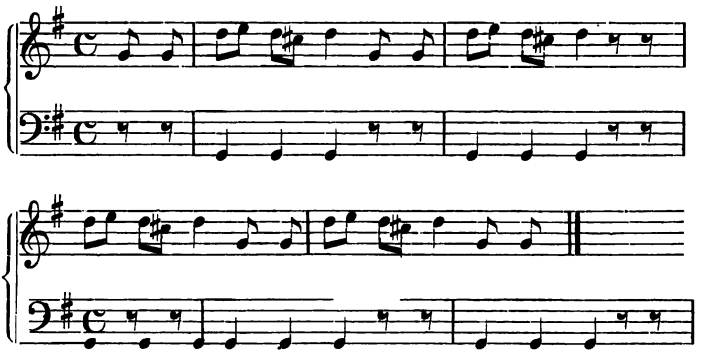
Nr. 177. Kanoegesang der Strandbewohner von Neu-Britannien.

(R. PARKINSON, Im Bismarck-Archipel, Leipz. 1887.)



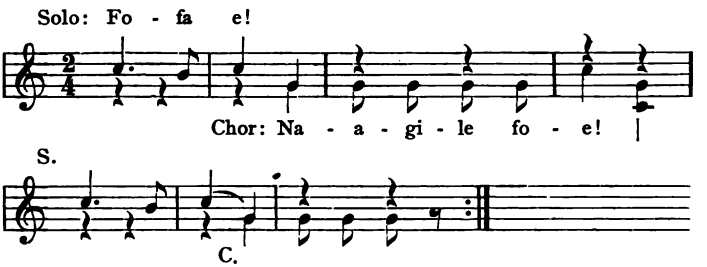
Nr. 178. Bootgesang von Tongatabu.

(CH. WILKES, Narrative of the United States Exploring Expedition during the years 1838—42. Philadelphia 1845. III, p. 20.)

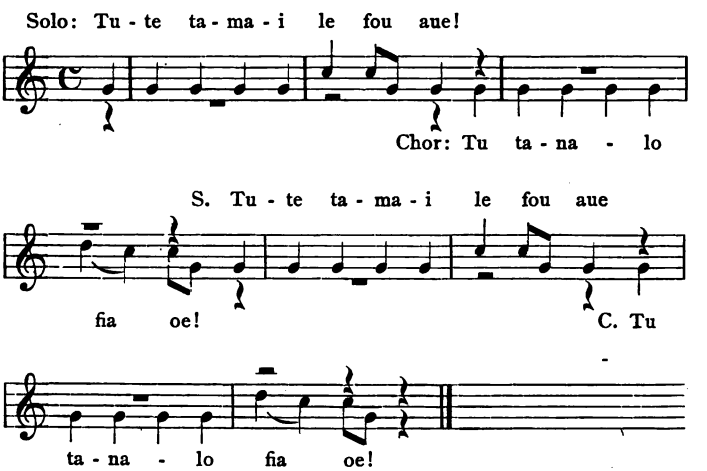


Nr. 179. Samoanischer Bootgesang.

(CH. WILKES, Narrative of the United States Exploring Expedition, II, p. 145.)



Nr. 180. Samoanischer Bootgesang.[1])

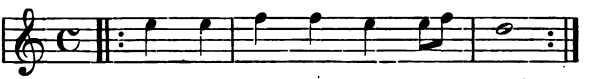


1) Weitere Beispiele Samoanischer Rudergesänge bei FRIEDLÄNDER in »Westermanns Monatsheften«, Mai 1899.

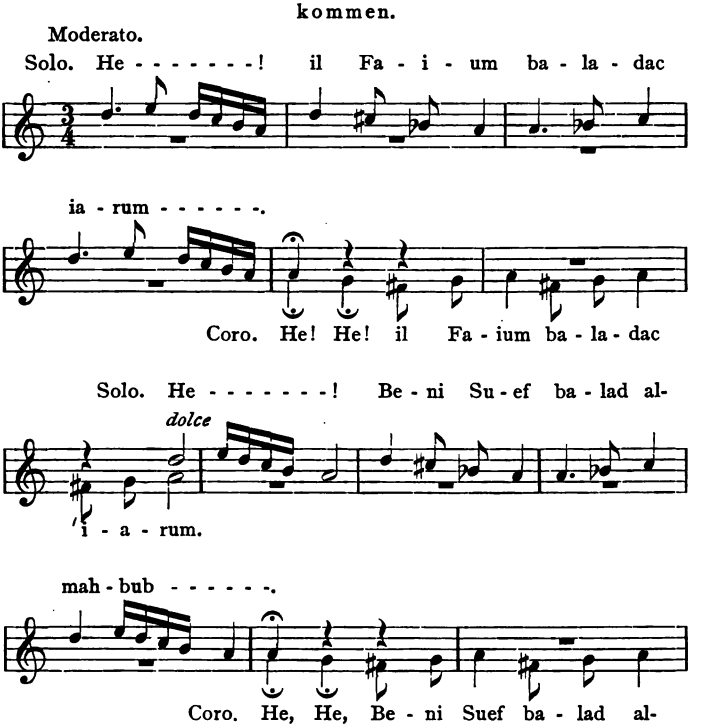
IV. Aegypten: Gesänge der Nilschiffer.

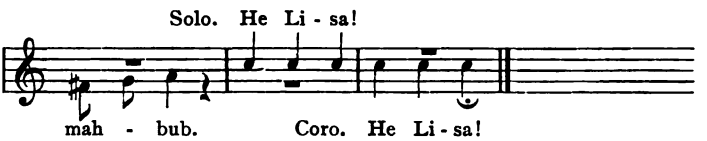
Nr. 181. Ruderlied.

(AMBROS, Musikgeschichte (3. Aufl.), S. 449, Nr. 6.)



Nr. 182. Bei der Thalfahrt und wenn sie an ein Dorf (bandar) kommen.



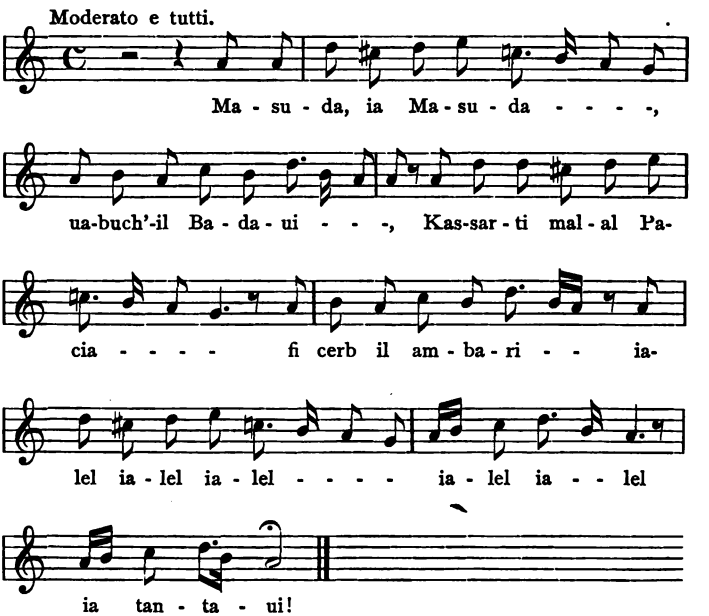


Translation.

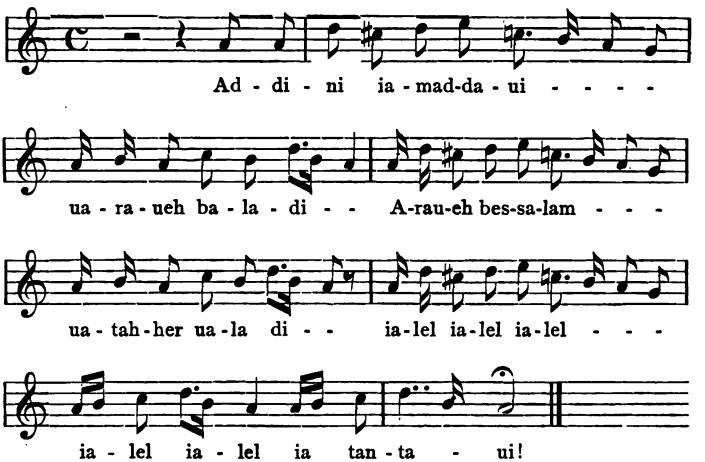
Solo. He! the Faium is thy country, O Greek!
Coro. *(Repeat the same words with a different air)*
Solo. He! Beni Suef is the land of the beloved one.
Coro. *(Repeat the same words with a different air.)*
Solo. He, Lisa!
Coro. He, Lisa!

Nr. 183. Bei günstigem Winde, wenn die Dababie gut segelt oder sie selbst zu bleiben wünschen.

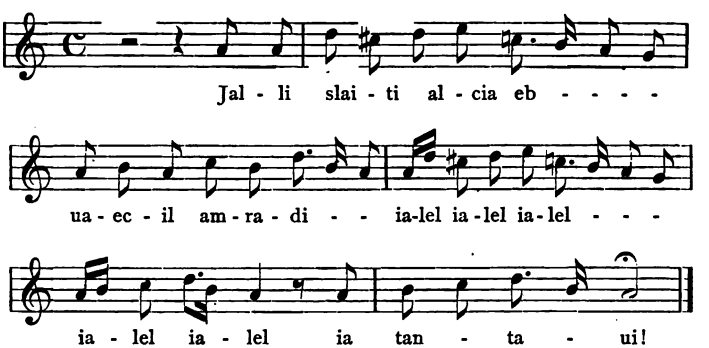
Erster Vers.



Zweiter Vers.



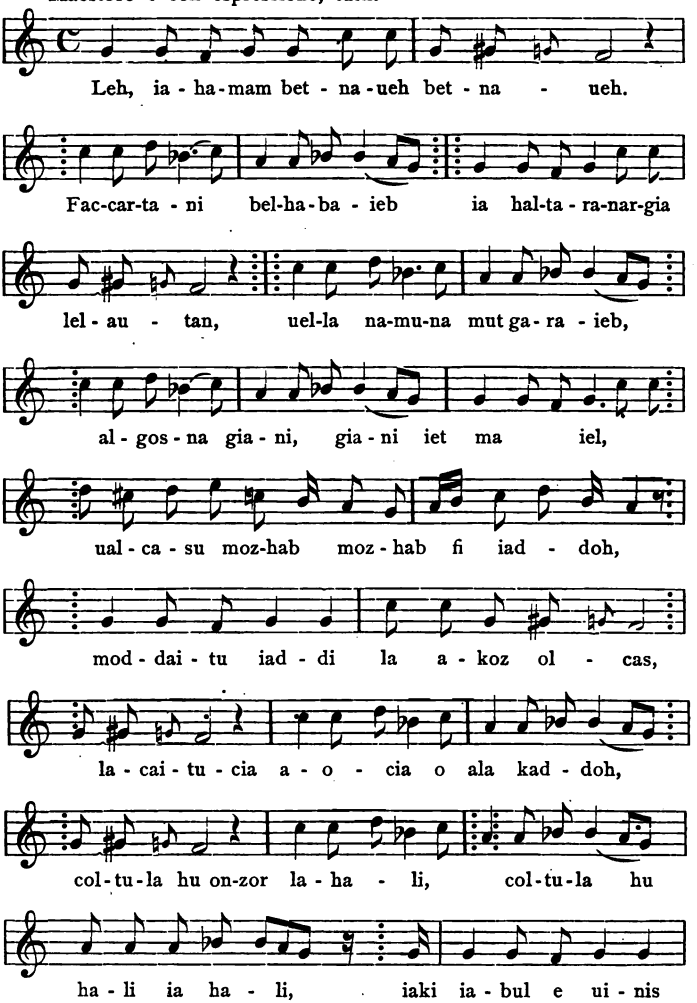
Dritter Vers.

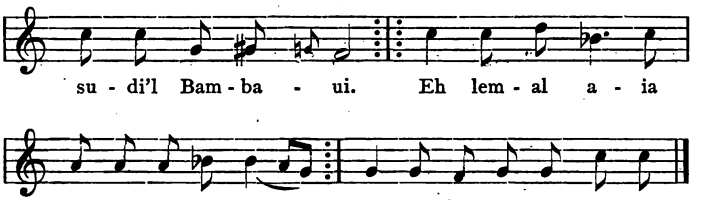


1. Masuda, O Masuda! thy father is a Beduin; thou hast made the Pacha lose money in drinking ambari (liquor). Ialel, ialel, ialel, iatantaui!
2. Take me, o Maaddaui! I will go to my own land; I will go in peace, and purify my son. Ialel, ialel, ialel, ialel, ialel!
3. Thou Masuda hast melted the hoary-headed also — and why so? Ialel, ialel, ialel, iatantaui!

Nr. 184. Wenn sie zur Nacht vor Anker gegangen sind, singen sie vor dem Abendessen.

Maestoso e con espressione, tutti.





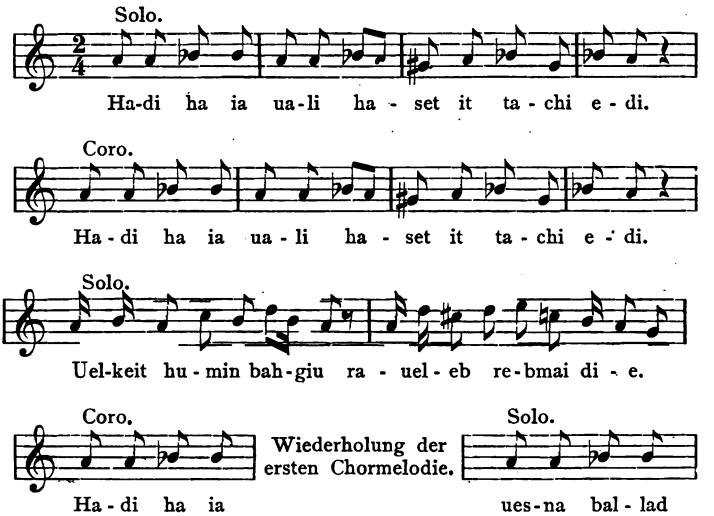
Il primo versetto.

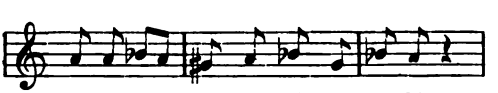
Translation.

»Why, O dove, why dost thou weep? Thou makest me think of the beloved one. Dost thou think we shall return to our own houses, or shall we die in a foreign land?« The bough inclined towards me, and had a golden cup in its hand. I extended my hand to take it and drink from it; but found its rays in its cheeks. »O brother«, exclaimed she, »with thy brilliant eyes thou prevented the sweetness of my sleep.« I said to her, »O! why — why dost thou weep? why?«

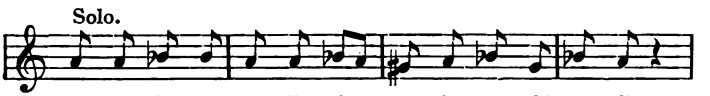
Nr. 185. Beim Rudern.

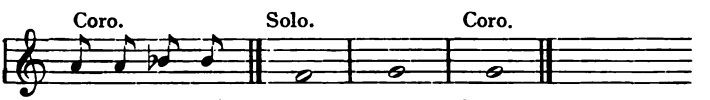
Andante espressivo.





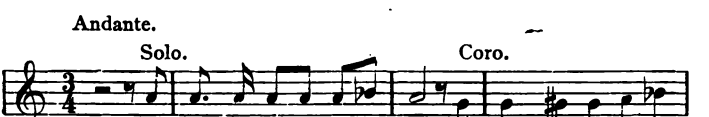
Wiederholung der ersten Chormelodie.

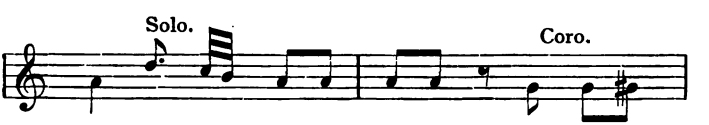


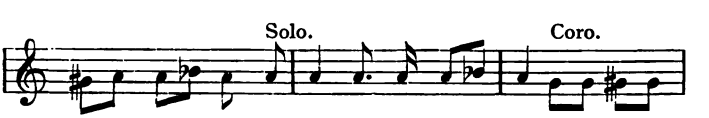


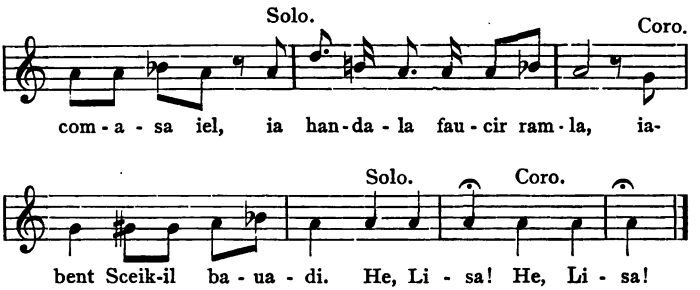
Solo. Direct her, O Sheik, she is the maker of this cap.
Coro. *(Repeat always the first verse.)* Direct her, etc.
Solo. The thread is from Bahgiura, and the needle is bought for one parà.
Coro. Direct her, etc.

Nr. 186. Beim Rudern auf der Thalfahrt.



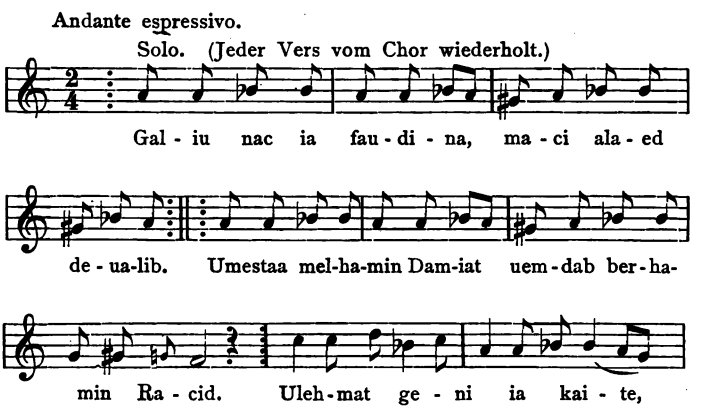




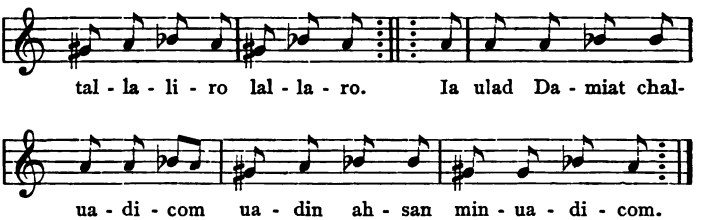


Solo. O Handala on the sand.
Coro. O daughter of the Sheik of Bauadi,
Solo. The men are silver and tin;
Coro. And thou purest gold, O my will.
Solo. O mares of the Nagiadi of the Desert.
Coro. Noble races are found among you.
Solo. *(Da capo with other additional verses, which nec nominanda sint in nobis.)*
Coro. *(Repeat the same.)*

Nr. 187. Beim Rudern auf der Thalfahrt.[1])

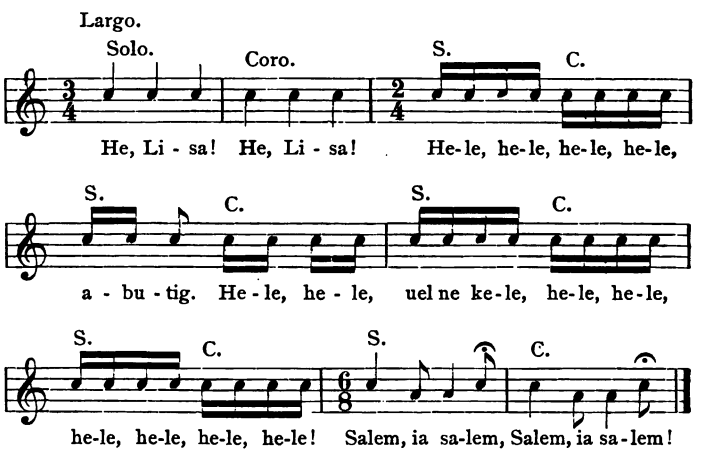


1) Der Herausgeber bemerkt hier: This following is connected with the last, as it is sung to the same air.



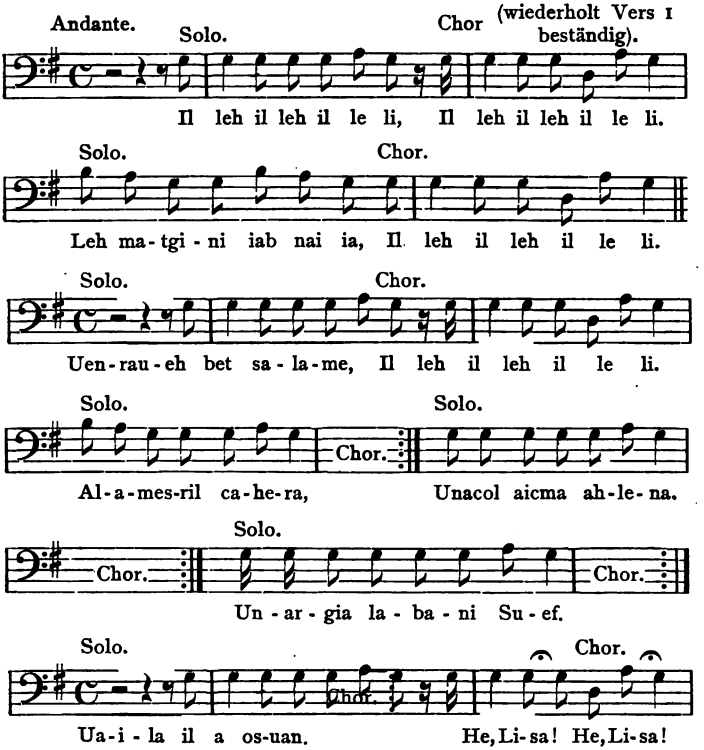
Solo. And thy pipe, O our Lord, walks on the wheels.
Coro. *(Repeat always the first verse.)* And thy pipe, etc.
Solo. Its director from Damietta, and its commander from Rosetta.
Coro. And thy pipe, etc.
Solo. O sons of Damietta, how is your valley? Our valley is better than yours.
Coro. And thy pipe, etc.
Solo. And why don't you come, O my sister? — tallalliro hallaro!

Nr. 188. Beim Wechseln der Segel.



Anscheinend sinnlos bis auf die Namen: Lisa, Hele, Abutig und Nekele; die beiden letzten bezeichnen nach Angabe des Herausgebers Dörfer in Oberägypten, Lisa ein schönes Mädchen.

Nr. 189. Beim Rudern in der Nacht auf der Thalfahrt.

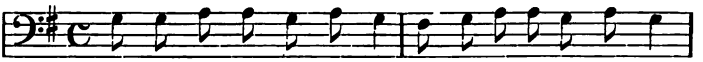


Illeh, Illeh, Illeli!
Why don't you come, O girl?
And we go in peace,
To Cairo, the oppressor,
And we will see the beloved ones.
And we eat bread with our families.
And we will come back in peace
To Beni Suef,
And to Osuan.
He, Lisa!

Jede Zeile wird vom Rais vorgesungen und von den Matrosen wiederholt. So auch bei den folgenden Nummern. At the end the leader of the choir cuts short his solo, without any finale, or he says: Allah Iainuciabab! (God help the youths.) The others answer: »Oscit!« (live.)

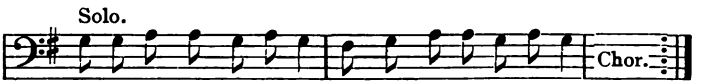
Nr. 190. Am Morgen.

Moderato. Solo. Vers 1 wird beständig vom Chor wiederholt.



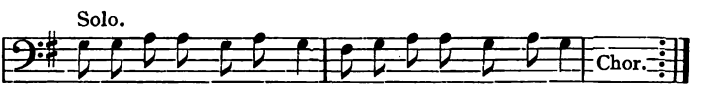
Sbah il ker ia sbah il ker, Sbah il ker ia ugh il ker.

Solo. Chor.



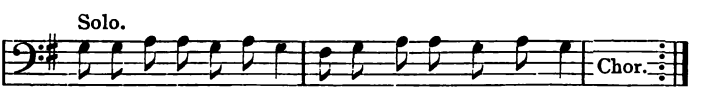
Ial li shab tom bel sa-lam, Uer-cheb tom a la il kel.

Solo. Chor.



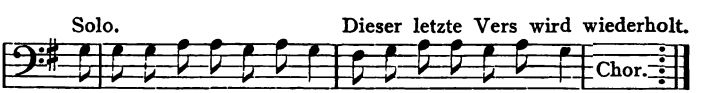
Ial li uaghac metlaluard, Ucaed ammal tek-maktar.

Solo. Chor.



Ia-ki ati-ni'il-ma ra-ie, Hat-ta on-zor uard-ah-mar.

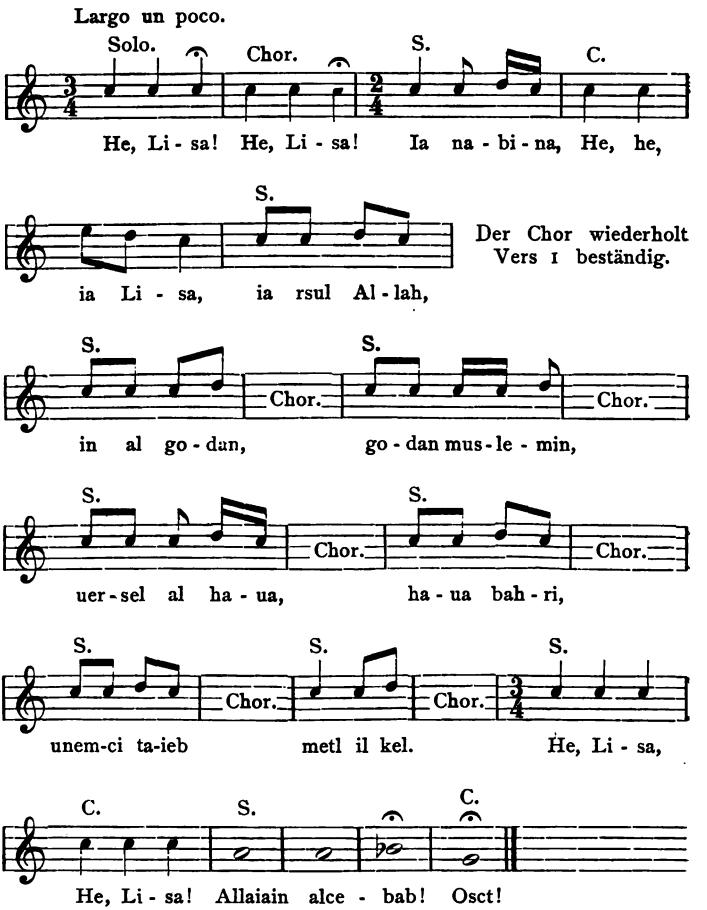
Solo. Dieser letzte Vers wird wiederholt. Chor.



Ia tal il bah-ri ia las mar, Be-iun sud-ib kaddahmar.

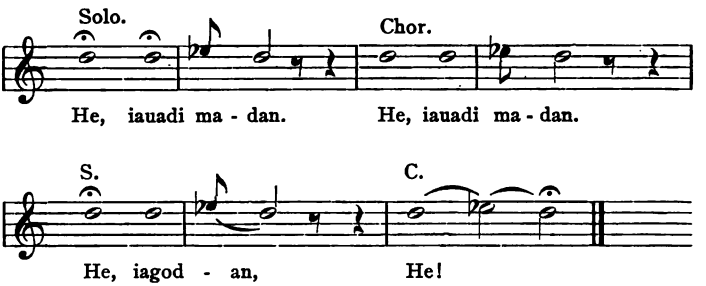
Good morning, O good morning, good morning; O face of goodness.
You who have come safe to the morning, and ride on the horses.
Thou who hast cheeks like roses, and art cheering up thyself.
Brother, give me the glass to look at the crimson roses

Nr. 191. Wenn das Boot auf eine Sandbank aufgelaufen ist, und die Schiffer es frei zu machen suchen.



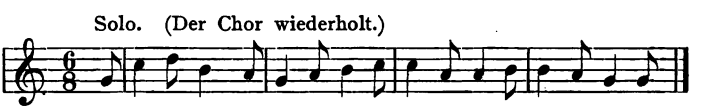
He Lisa! O our Prophet, O Prophet of God, help the youths; the Mussulman youths. Send us the wind, the north wind, and let us walk fast, like horses. He Lisa!

Nr. 192. Wenn sie das Tau um ihre Nacken winden, um das Boot zu ziehen, schreien sie:



Solo. He, O valley of Madan!
Coro. He, O valley of Madan!
Solo. He ee!
Coro. *(The same.)*
Solo. God preserve the brave.
Coro. *(Answer:)* Long life!

Nr. 193. Nubierlied.



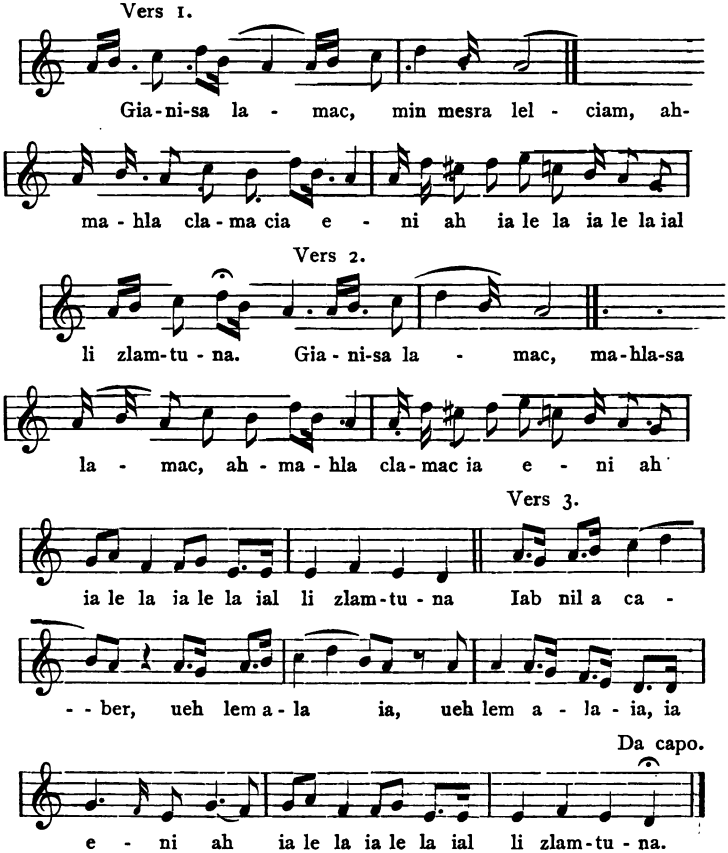
Child, child of dear mother, thou speakest Arabic like the crow of the young cock.

Der Herausgeber bemerkt dazu: This song is sung by the Nubian sailors when they come down from Uadi Halfe to Osuan. The coro repeat always the first verse with the same melody: and the solo also repeats the same melody with different words.

Nr. 194. Chorgesang zur Unterhaltung am Abend.

Maestoso con espressione, tutti.

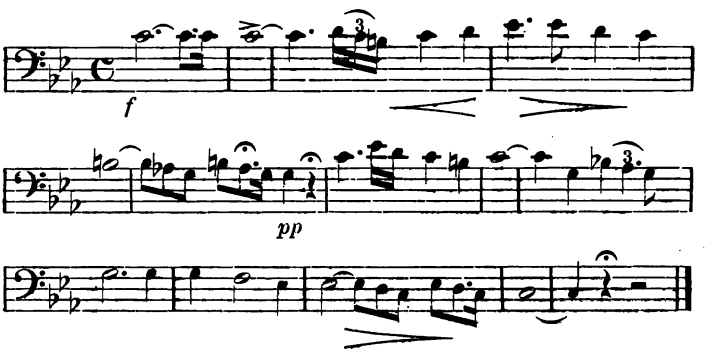
Vers 1.



Thy salute came to me from Cairo to Damascus.
O, how sweet are thy words to me!
O, how sweet is thy salute!
O, son of a great people, do me the favour.
O, my eyes; O you, who had oppressed us!

V. Europa.

Nr. 195. Venetianischer Gondoliergesang.



Nach KRETZSCHMAR (Führer durch den Concertsaal I[1] S. 191, Leipzig 1888) sind die Lagunenschiffer heute stumm geworden. Aber noch vor wenigen Jahrzehnten sangen sie bei jeder Fahrt, und einer ihrer Lieblingsgesänge, fast ihr stehendes Abendlied, war die Anfangsstrophe von TASSO's »Jerusalem«. FRANZ LISZT verwendete diesen Gesang als Thema einer sinfonischen Dichtung: Tasso, und sagt darüber im Vorwort (s. Partitur, Breitkopf & Härtel): »Wir wählten zum Thema unseres musikalischen Gedichtes die Melodie, auf welche wir venetianische Lagunenschiffer drei Jahrhunderte nach des Dichters Tode die Anfangsstrophen seines »Jerusalem« singen hörten:

Canto l'armi pietose e'l Capitano,
Che'l gran Sepolcro liberò di Cristo!

Vgl. auch R. WAGNER, Beethoven (Ges. Werke IX, S. 92 und über die Art dieser Wechselgesänge GOETHE, »Italienische Reise« (Ges. Werke, Cotta, Bd. XIX, S. 80 f.) und »Ueber Italien« (Bd. XX, S. 241 ff.). Freundliche Mittheilung des Herrn H. DUNCKER.

Nachträge.

Zu S. 62. TETZNER, Dainos, S. 9 führt aus PISTORIUS, Polonicae historiae corpus (Basel 1582) I, S. 46 f. folgende Stelle über die Litauer an: Dum molendina manibus vertunt, patrio more, agrestem quendam concentum edere solent, dicentes: Melior, hocque verbum frequentius ad cantilenae similitudinem repetunt; id vero est tam viris quam mulieribus peculiare, quod de illa re, quam tunc in opere habent, cantilenas agrestes canant.

Zu S. 107. Taktmässiges Arbeiten mit Gesang beim Brunnengraben in der Wüste: SVEN HEDIN, Durch Asiens Wüsten (Leipzig 1899), I, S. 374. Das Beispiel ist um so bemerkenswerter, als der singende Gräber sich in der höchsten Noth des Verschmachtens befand.

Zu S. 109. Nach den Aufzeichnungen eines böhmischen Tischlergesellen aus der Nähe von Königgrätz theilt mir Herr stud. phil. HERMANN DUNCKER einige czechische Arbeitslieder mit, von denen ich drei mit Uebersetzung von A. LESKIEN hier folgen lasse. Das erste wird zum Häckselschneiden gesungen und zwar so, dass der Arbeiter immer drei Schnitte thut, während er eine Zeile singt, dann das Stroh vorschiebt, wieder drei Schnitte unter Gesang ausführt und so fort. Nach freundlicher Mittheilung LESKIEN's steht ein ähnliches Liedchen bei ERBEN, Prostonárodni české písně (Prag 1864), S. 418, mit Melodie. Die beiden andern gehören zur Kategorie der eigentlichen Handwerkslieder. Bemerkenswerth ist die Mittheilung unsers Gewährsmannes, dass unter den Czechen in den Werkstätten bei der Arbeit viel mehr gesungen werde als in Deutschland.

Nr. 196. (Beim Häckselschneiden.)

Když jsi ty, sedláče, pán,	Wenn du, Bauer, Herr sein willst,
řezej si řezanku sám;	Schneide deinen Häcksel selbst;
já se budu dívat,	Ich will dir dann zuschaun,
jak ti bude létat	Wie er dir herabfliegt,
řezanka od stolice;	Häcksel von der Futterbank;
já půjdu k své milence.	Gehe dann zu meinem Lieb.

Nr. 197. (Beim Hobeln.)

1. Proč bychom nebyli
truhláři veselí,
když máme prkýnka
hoblovaný.

2. Z prkýnek postýlka,
na ní má milenka,
a ta mě vábila
k milování.

1. Soll'n wir uns nicht freuen,
Wir vergnügten Tischler?
Haben doch die Bretter
Abgehobelt.

2. Bretter werden Bettchen,
Auf dem Bett mein Liebchen,
Und sie ruft mich lockend
Zur Umarmung.

Nr. 198. (In der Schmiede.)

Kovář u své kovadliny
stojí pevně postaven;
pevné rany dává
svým kladivem.

Schmied steht da bei seinem Ambos,
Hat sich fest dort hingestellt;
Feste Hiebe giebt er
Mit dem Hammer.

Zu S. 126, Anm. Dass das Packen der Kameele von den Somâli stets unter Gesang vollzogen wird, berichtet auch Graf WICKENBURG, Wanderungen in Ostafrika (Wien 1899), S. 119.

Zu S. 167. Zwei finnische Rammerlieder theilt mir Herr Magister HUGO PALANDER aus Tavastehus mit. Am häufigsten wird Nr. 199 gesungen.

Nr. 199.

1. Hei juu juntanapoo!
Hei heilari ylös-ja laskekaa jo!

2. Hei juu juntanapoo!
Hei mestari tulee-huilataan jo!

1. Hei ju, ziehet auf!
Hei, Ramme auf, lasst nun los!

2. Hei ju, ziehet auf!
Der Meister kommt; ruhen wir nun!

Nr. 200.

Haluvilu von, haluvilu von,
Huono palkkani on,
Jonkatähden mä valitan.

Haluwilu won, haluwilu won,
Schlecht ist mein Lohn,
Wesshalb ich klage.

Zu S. 302 ff. In einem Vortrage über die Volkslieder der Wotjaken bemerkt Dr. M. BUCH (in den Sitzungsberichten der gelehrten estnischen Gesellschaft zu Dorpat 1883, S. 133 ff.): »In einigen Gegenden besitzen die Wotjaken nur Lieder ohne Worte; sie singen z. B. Ai dai ai mai etc. Das Lied besteht also nur aus emotiven Ausrufen, Reflexlauten, aus denen ja auch die menschliche Sprache hervorgegangen ist. Auch die Melodie der wotjakischen Lieder ist die einfachste überhaupt denkbare; denn sie besteht nur aus drei Noten: re mi fa. Dasselbe beobachtete der Sibirienreisende SOMMIER auch bei den Samojeden. Bei den Letten sollen dieselben drei Noten sich finden in einem Liede, dessen Text auch nur aus den Lauten ligo besteht . . . Auch als schon der Text zum Liede sich eingefunden, bildete sich zunächst keine feste Form: die Lieder werden mit Variationen gesungen, sodass jede Wiederholung desselben Liedes immer wieder eine neue kleine Variante aufweist. Dasselbe hat MIDDENDORF bei den Tungusen beobachtet, NORDQUIST (Vega-Expedition) bei den Tsckuktschen.«

Register.

Die Zahlen bedeuten die Seiten. Das Zeichen † weist auf einen Liedertext, das Zeichen * auf ein Notenbeispiel hin.

Aegypten, altes: Arbeitsverfahren 370 ff.; Saat- u. Dreschgesänge 127†; — neues: Arbeitsgesang 45; bei der Erdarbeit 145; Fellachenlieder 257*; Nilschiffer 189, 278, 389—401*; Wasserschöpfer 53, 108*.

Anam, Rudergesang 183.

Andamanesen, Gesang u. Poesie 54, 294, 341; Musik 289 ff.; Tanzlied 291*.

Ankeraufwinden 169†, 171†.

Anpassung, gegenseitige 31, 57.

Araber 34, 342; Treibergesänge 125; Kaffeestossen 34, 102.

Arbeit, Begriff 1; Entwicklung 306, 376, 378 ff.; festliche Gestaltung ders. 374; im Gleichtakt 57, 142 ff.; Intensität 2, 28, 58; mit Kunst und Spiel 357; mit Musik und Dichtung 305; psychophysische Natur ders. 24, 366; Quelle der Poesie 301; und Tanz 46, 252, 258, 312, 365; im Wechseltakt 29, 57, 130; Nachahmung bei der Zauberei 271, beim Kult 315, 318, beim Tanz 253, 313, 365.

Arbeitsbewegung 24; Elemente ders. 26, 307, 310; Grundformen 310, 363; rhythmische Gliederung 26, 300, 364, 381; Verhältniss zum Tonrhythmus 28, 44, 53, 55, 295; Verhältniss zum Werkzeug 377.

Arbeitsgemeinschaft 29, 38, 56, 198; Entwicklung 247, 369 ff.

Arbeitsgeräusche 27, 39, rhythmische 28, 308.

Arbeitsgesänge 45 f.; Arten 55, 60 ff.; Entwicklung 301 f., 365; Wirkung 125, 195, 375; im Kult 313 f., 317; zur Zusammenfassung 58, 195 ff.; 247; Anpassung an die Körperbewegung 44, 53, 307; Rhythmus als wesentliches Element 43 f., 289, 304; Dichter 71, 89, 338, 342.

Arbeitsmotive 9, 16 ff., 250, 367, 374, 383.

Arbeitsprocesse, Kompliziertheit 12 ff., 363, 368, 371.

Arbeitsrhythmus 26, 31; Entstehung 365; Bereich 33, 364; als disciplinierendes Element 31 f., 248, 368, 372; Regelung des Kräfteverbrauchs 33, 358; socialethische Bedeutung 39, 369.

Arbeitsscheu 3.

Arbeitsverkettung 31.

Arbeitsvertheilung zwischen den Geschlechtern 339.

Arbeitsweise der Naturvölker 5, 9, 15 f., 20, 25, 363, 383.

Aristoteles, über den Rhythmus 359.

Australien, Musik 295 ff.; Gesang 278, 296, 342.

Bajaderengesang 152†.
Bandainseln, Rudergesang 188 (s. Letti, Key u. Kissar).
Bantu 197; Häutebereitung 201.
Barabra, Tanzlied 261*.
Barkarolen 190†, 402*.
Bassonge, Hirsereiben 71.
Bassuto, Feldbestellung 200; Mehlbereitung 71; Gerben 201; Kriegstanz 196.
Bastlöselieder 283*.
Batusi, Mahlgesang 71†f.
Bauarbeit, Gesang 46, 148†, 201†, 204†, 375; mit Musikbegleitung 202 f., 209.
Bayern, Bittschnitter 243; Zugschlägelreime 161†.
Beduinen, Gesang 124; Wasserschöpfen 53.
Beiern 284†.
Bengalen, Kesselreinigen 102†; Rudergesänge 385*.
Berufsbildung, früheste 378.
Beschneidung 123.
Betschuanen, Kinderarbeit 286.
Bettelhochzeiten 90†.
Bewegungsrhythmus 26, 31, 55, 253, 271, 297, 301, 307, 323, 327.
Bewegungstempo, wachsendes 211, 256 f., 365.
Bittarbeit 58, 198, 209 f., 224, 228, 231, 242 f., 339, 369; Charakter der Lieder 211 f., 241, 247.
Bittschnitter 243.
Blasinstrumente, älteste 325.
Böhmen, Hopfenpflücken 115*; czechische Arbeitslieder 403†.
Bomätscher 176*.
Borneo, Hausbau 209.
Bornu, Kornstampfen 134.
Botokuden, Frauendichtung 342.
Brechlieder 86*ff.
Bremen, Zimmerleute 163†.
Brunnenlieder 106 f., 403.
Bulgaren 104, 224; Tanz 280; Lohnarbeit 228; Frauendichtung 349.
Burlaken 177*.
Buttern 106†.

Chinesen 180f, 342, 368; Baufrohnden 204†; Feldarbeit 207; Rufe beim Getreidestampfen 134, beim Baumfällen 143; Bootziehen 176*; Rudern 386*; Pflücken 119†, 121†.
Corsika, Totenklage 346.
Czechen, Arbeitsgesang 403†.

Dachel, Oase 145.
Danâkil 54; Mehlreiben 71; Infibulation 123.
Dauerarbeit, Rhythmus 32 f., 124, 335.
Deutschland (siehe auch Böhmen, Gottschee, Mähren, Kainachthal) 91 ff., 135, 170 f., 242 ff., 258, 345; Handwerk 110† ff.; Kinderlieder 281* ff.; Fuhrmannslieder 129; Erntelieder 243.
Dichtersprache 296, 303.
Dienstboten 198, 354.
Drama, Entstehung 307, 312 ff., 320.
Dreschen 127†, 131, 132*.
Dualla, Kanoefahrt 186.

Edda, Grottasang 61†.
Einförmigkeit der Arbeit 366.
Einzelarbeit 56, 341, 375.
England, Kohlenschiffer 191†; Frauendichtung 345.
Epik, Entstehung 329 ff.; im Arbeitsgesang 50, 73, 85, 88, 136 f., 330, 345; im Tanz- und Spiellied 262 ff., 268, 331.
Ermüdung 24, 26, 33, 358.
Ernte 51, 219*, 225† ff., 233†, 237† ff., 240† ff., 315; Tänze 258.
Esten 234 ff.; 376†; Feldarbeit 237† ff.; Mehlbereitung 64†, 131; Buttern 106†; Flachsbrechen 87†; Spiellieder 266† f., 270† f.; Frauendichtung 241, 350.
Etrusker 42, 320.

Fabrikarbeit 381.
Faröer, Tanzgesänge 263†.
Fassbinder 113.
Fasszieher 195†.
Feldbestellung 35, 200, 207, 209, 211*, 232†, 242†, 245†, 370.
Fellachen 257*.
Ferrero, Theorie 20 f.
Fidschiinseln, Frauendichtung 342.
Finnland 242, 269; Mühlenlieder 66†ff.; Rammen 404†; Gesangsweise 276; Frauendichtung 66†, 349 f., 355†.
Fischfang 179*, 182, 373.
Flachs, Bereitung 13, 77, 80, 85; Lieder 78* ff., 86* f.
Flechtlieder 101†.
Flottmachen der Schiffe 144, 399*.
Frankfurt, Pilottenlieder 162†.
Frankreich 309†; chansons à toile 345; Wäschebläuen 103†.
Frauenarbeit 13 f., 18, 35 f., 61, 66, 70, 77, 88, 97, 134, 141, 229, 339 ff.
Frauendichtung 63, 66, 71, 76, 89, 121, 241, 295, 340 f., 355; Arbeitslieder 342; Heldenlieder 73, 77, 344; Hochzeitslieder 348, 350; Kinderlieder 341, 343; Tanzlieder 294, 344, 348; Klagelieder 342, 345; Zauberlieder 343; Antheil an der Volkspoesie 348 ff.
Friaul, Gesang 51.
Frohnarbeit 58; mit Gesang 199 ff.; Verhältniss zur Bittarbeit 199, 217, 228, 235; mit Musikbegleitung 204, 234, 244, 369; Charakter der Lieder 247.
Fuhrmannslieder 129†.

Galla, Feldarbeit 35; Dreschen 131.
Gemeindehäuser 38, 71.
Georgien, Feldarbeit und Ernte 211*, 217†, 218*, 222* f.
Gesellenlieder 113, 198.
Gleichtakt 41, 57, 142 ff., 373; Inhalt der Lieder 193.
Gondoliergesang 402*.
Gottschee, Hirsejäten 245†, Fuhrmannslied 130†.
Griechenland, altes: 42, 81, 195, 202, 264, 325; Arbeitsgesänge 52, 61†, 88, 319; Belegstellen aus Dichtungen 98, 158†, 318†; Lieder zu Spiel, Tanz und Kult 265, 315, 318, 361; Orchestik 255, 264, 361 ff.; attisches Drama 320; Lyrik 329; Metrik 311; — neues: 170; Spinnen 97†; mimische Tänze 280; Myriologien 346.

Häckselschneiden 403†.
Hausindustrie 100, 229.
Häutebereitung 47, 201.
Helgoland, Schifferlieder 170*.
Herzegowina 224.
Hirse, Jäten 245†; Reiben 71; Stampfen 135, Anm. 2.
Hobeln 404†.
Hochzeitslieder 348, 350.
Hohenauer 179†.
Holzfäller 50, 124†, 143.
Hopfenpflücken 115*.
Huppenlieder 283*.
Hottentotten, Frauendichtung 342.

Jagd 196.
Japan 368; Erdarbeiten 167†; Rudern 181, 189†; Gesang der Träger 157†, der Pferdeführer 128†.
Jäten des Flachses 79†, der Hirse 245†, des Mais 211*.
Java 254; Lastenheben 143†.
Illyrien, Barkarole 190†.
Improvisation 51, 71, 76, 85, 89, 96, 125, 140, 146, 156, 187, 207, 262, 274, 280, 304, 322, 327, 338, 342, 345, 352.
Indianer, Arbeitsweise 7, 12, 14; Gesang 50, beim Korb-

flechten 43, zum Kornmahlen 75, zum Rudern 183, 384*; Erntefest 315; Tanz 331; Frauendichtung 341, 343.
Indien, Arbeit beim Kult 316; Feldarbeit 209; Handwerk 368; Schifffahrt 170†, 181; Lieder zur Handmühle 72†; Wasserschöpfen 107*; Frauendichtung 73, 342.
Indischer Archipel 181, 183.
Infibulation 123.
Israeliten, Keltern 319, 366; Lied der Müllerin 61; Brunnenlied 107†; Frauendichtung 344, 346.

Kabylen 342; Schleifen 110.
Kaffeestossen 34, 102.
Kainachthal, Melklied 105*.
Kameeltreiber 125, 404.
Kamschatka 342.
Kanoeschleppen 172†.
Karawanengesang 197.
Karolinen 342.
Kaschmir, Flussschiffer 183; Feldbestellung 209.
Kelterlieder 52, 318, 366.
Kesselreinigen 102.
Kesslerlied 111†.
Keyinseln, Tanz 259.
Kind 19, 25, 281; rhythmische Bewegungen 335; Lieder 281*ff., Nachahmung von Arbeitsgeräuschen 109, 308, entstanden aus Arbeitsliedern 50, 93, 100, 116; Vortragsweise der Lieder 100, 287.
Kissar, Ackerfrohnden 209.
Kohlhacken 232†.
Koluschen 342.
Kontrapunkt 208.
Körperbewegung mit Gesang 250f., 254, 264, 271, 274, 276ff., 282ff., 297; Grundlage des Rhythmus 44, 295, 327, 335; Quelle der Poesie 306.
Korea, Stampfgesänge 135†ff., Musik 375.
Kredj, Kornmahlen 71.
Kuli 146†ff., 155.
Kultlieder 314†, 344.
Kunst bei den Naturvölkern 15, 358, 382.
Kurland 50f.

Lausitz, Vorsängerin 96.
Letten 78†, 96f., 104†, 369†, 405; Ernte 117†, 240†; Melken 104†; Mühlengesänge 63†; Frauendichtung 351ff.
Letti, Dreschen 131.
Lhoosai, Baumfällen 143.
Litauen 242; Hopfenpflücken 117†; Dreschlied 132*, 141; Volkslieder 62†, 98*, 103*, 403; Frauendichtung 351ff.
Livland 182; Gesang 50.
Lunda, Oelstampfen 134.
Lustmoment bei der Arbeit 250, 367, 374.
Lyrik, Entstehung 327ff.

Madagaskar, Feldarbeit 35; Rudern 188; Exorcismus 272.
Madeira, Dreschgesang 127.
Mähren, Flachsbrechen 86*.
Mahltechnik 60, 70, 72, 75.
Maishacken 211*ff.
Malayen 42f.
Marschlieder 195ff.
Maschine 379f.
Matrosenlieder 170 (s. Schifferlieder).
Melklieder 105*.
Melodie der Naturvölker 46, 296, 322f., 328, 367, 405.
Metrik 132, 300, 307, 309, 311, 321.
Mincopie (s. Andamanesen).
Mingrelier 48.
Mittelalter, Erntebräuche 244; Stampflied 135; Frauendichtung 345.
moba 97, 224†.
Molukken 342, Träger 49.
Mühlenlieder 61†ff., 66†ff., 70†ff., 75, 88.

Musico-Medizin 334.
Musik 39, 251; Entwicklung 323 f., 331 f.; als Disciplinier-mittel 234 ff., 247; des Kindes 287; der Naturvölker 44, 47, 289 f., 295 f., 323, 367.
Musikinstrumente, Entstehung 323 ff.
Musikkapelle, tanzende 274.
Myriologien 346.

nadi, naduri 211.
Nassau 51, 283, 375.
Naturlaute 41, 134, 192, 201, 211, 260, 301; als Gesang 144, 176, 213, 302, 405; und Rhythmus 191.
Naturvölker 6, 9, 15, 34; Arbeitsmotive 16, 367; Frauenarbeit 339.
Neger 9, 11, 259; Rhythmus 34; Mahlen 70; Spinnen 89†; Rudern 186; Frauenarbeit und -Dichtung 70, 89, 342; Lasttragen 44, 157, 197; Tanz und Arbeit 259; Sänger u. Musiker 274 ff.
Neu-Britannien, Kanoegesang 387*.
Neu-Guinea, Arbeitsweise 5, 15; Rudern 182.
Neu-Seeland 5 f., 278, 346; Arbeitsgesänge 50, beim Rudern 183†, beim Kanoeschleppen 172†, beim Kult 313†, beim Spiel 265, beim Tättowieren 122†.
Neu-Südwales, Fischfang 180*.
Niederlande, Auswanderungslied 198†.
Niederrhein, Flachsjäten 79*.
Nilschiffer (s. Aegypten).
Nubier 400*.

Oeffentlichkeit der Arbeit 38, 71, 114.
Oelbereitung 134, 319.
Oesterreich, Zapfenstreich 308†; Fasszieher 159†.
Ostafrika 42, 46; Getreideenthülsen 37; Wegebau 124†.
Ostfriesland, Rammen 163*, Beiern 284†.
Ostjaken, Tanz 255.

Palankinträger 154*.
Palauinseln, Frauenlieder 345.
Papuas, Beschneidung 123.
Pflücklieder 114†, der Kinder 286*.
Pfluglieder 207*, 240†.
Pilottenlieder (s. Zugschlägellieder).
Plato über den Rhythmus 359.
Poesie 331, 339, 356; Ursprung 305; u. Gesang 299, 312, 328, 332.
Polynesien 34, 254; Lieder 50; Rudern 183, 365, 387*.
Preussen 309†, Rammen 166†.
Produktivität u. Arbeitsgemeinschaft 31, 372; und Rhythmus 379, 381.
Prozessionslieder 198.

Radakinseln, Frauendichtung 342.
Rammlieder 136† ff., 140*, 160* ff., 404†.
Refflieder 81* ff.
Refrain 141, 193, 303; Figuration der Naturlaute 192, 302.
Rheinland, Weinlese 118†.
Rhythmus 359, 369; gegeben durch die Arbeit 26, 44, 300, 304; frei beim Tanz 253 f., 260, 295, 301 f.; psycho-physische Wirkung 125, 333, 336, 362, 375; der Lebensfunktionen 33, 309, 358.
Rindenstoff 36.
Rom, Spinnen 88; Weben 98; Keltern 319; Sklavenarbeit 248; versus Saturnius 321; naenia 346; Komödie 320.
Rudern, Gesang 181, 183, 185 f., 189, 190, 384* ff.; Musik 42, 181, 260.

Russland, Toloka 230 ff.; Feldarbeit 232†; Rammen 166*; Burlakenlied 177*.

Sachsen, Kinderlied 286*, Spitzenklöppeln 99†.
Säelieder 223, 321.
Saiteninstrumente, Entstehung 324.
Samoa 122; Rudern 183, 388*.
Sansibar, Kuli 135; Rudern 186.
Saturnischer Vers 321.
Schaukellieder 265†, 269.
Scheerenschleifer 110†.
Schifferlieder (s. Ankeraufwinden, Segelhissen u. Rudern).
Schiffsziehen 170, 175* ff., 179†, 191†, 400*.
Schlag- u. Stampfrhythmen 29 ff., 39 f., 332; mit Wechseltakt 130 ff.; im Tanz 365; in der Metrik 310.
Schlag- und Stampftechnik 29 ff., 34 ff., 42, 103, 107, 130 ff., 141, 283, 286, 309, 319, 366, 374.
Schlesien, Flachslied 78†.
Schlosser- u. Schmiedelieder 111† ff., 404†.
Schmiedetakt 29, 112, 311, 325.
Schnadahüpfeln 244.
Schottland, Schifferlieder 169†.
Schweiz, Kinderlied 285†.
Sklavenarbeit 248.
Segelhissen 169* ff., 396*.
Seilziehen 158, 373.
Senegambien, Erdarbeiten 203.
Seram, Rudern 181.
Serbien, Flechten 101†; Weben 229†; Mobenlieder 97, 224† ff.; Spiellieder 265, 270†; Frauendichtung 241, 348.
Sichelschärfen 222*.
Sigurdslied als Tanzlied 263 f.
Somâli 54, Beladen der Kameele 126, 404.
Sothoneger, Gesang 47; Frohnden 200†.
Spanien 170; Tänze 279.
Spiel und Arbeit 5, 152, 250, 312 ff.; -Trieb 19; -Lieder 264 f., 270 f., 288*.
Spinnlieder 88† ff., 92*, 96 f.; Charakter 94.
Spinnstube 91, 95.
Spitzenklöppeln 100†.
Sprachrhythmus 55, 296, 300 ff., 308, 334.
Stampflieder 134† ff., 140* f., 286.
Sudan, Baufrohnden 202; Färberei 37; Kornmahlen 71†; Fussbodenklopfen 141; Arbeit und Spiel 312.

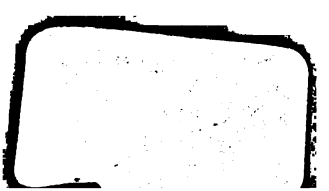
Tättowieren 122†.
Taktierung, künstliche 41, 54.
Taktruf 41, 134, 143, 176, 181, 192, 211, 218, 260.
talka, talkus 235.
Tanz 196, 319, 327; Erklärung 20 f., 252, 254; u. Arbeit 36, 46, 49, 78, 131, 152, 258, 313, 319, 365; als Aufführung 252, 264, 313; beim Kultus 274, 279, 318, 361; socialisierende Wirkung 258, 359; Lieder 49, 78†, 152, 261* ff., 279, 291* ff., 341; Charakter ders. 260; epische 262 f., 268, 330; lyrische 327; als Zauberlieder 259, 344.
Technik der Naturvölker 9 ff., 34, 363, 368, 370; Entwicklung 377.
Text dem musikalischen Bedürfniss angepasst 47, 73, 172, 296, 312; dem Sänger unverständlich 151, 273, 296, 303.
Thätigkeitstrieb 18.
Theepflücken 119†.
Tibet, Feldarbeit 207*.
Timor, Gesang 49.
Timorlaut 260.
toloka 230.
Tongainseln, Gnatuhschlagen 36; Bootsgesang 387*.
Tonrhythmus 27 f., 130; inci-

tative Wirkung 28, 42, 365; u. Metrik 309; u. Musik 308, 323.
Töpferei 343.
Totenklage 274†, 345 f.
Trägerlieder 49, 143†f., 146, 153*f., 157†.
Treiberlieder 49, 125 ff., 130.
Treideln 175 f., 373 (s. Schiffsziehen).
Tripolis 70.
Trommel 42, 54, 204; Entstehung 324; -Lied 308.
Tunis, Rammlied 140*.

Uebung 25.
Unyamwezi, Abschiedstanz 262†.
Ussukuma, Arbeitsgesang und Tanz 46.

Venedig, Gondoliere 402.
Volkslied 328, 338, 352; als Arbeitsgesang 52, 113, 170; Improvisation 304, 322; Frauendichtung 348.
Vorsänger 46, 57, 85, 89, 95, 140, 146, 168, 173, 188, 218, 266, 320.

Waizenernte 218*.
Wallfahrtslieder 198.
Wamanda 41.
Wandergewerbe 110.
Wanderlieder 198.
Wäschebläuen 103*.
Wasegua, Getreidestampfen 134.
Wasserschöpfer 53, 106* ff.
Weblieder 98*, 229†.
Wechselgesang, dramatisches Element 306, 320.
Wechseltakt 29 f., 36 ff., 57, 130 f., 372 f.
Wegerichpflücken 121†.
Weinlese 118†.
Werkzeuge 10, 368, 370; Entwicklung 310, 376, 378; als Projektion der Gliedmassen 364; Herrschaft über den Arbeiter 377, 381; als Musikinstrumente 323.
Westfalen 51, 283*; Spinnen 90†; Flachslieder 81*.
Wiegenlieder 123, 281*, 343.
Wotjaken, Gesang 405.

Zählreime 91† ff., 99 (287).
Zapfenstreich 308.
Zauber u. Rhythmus 271; Lieder 272, 343.
Zugschlägelreime 161* ff., 166*f., 404†.
Zulu 197.

AUG 21 1950